

من إحدى الزوايا

يحيى حقى

هذا العصر

مرافق حضارية عديدة فى غرب أوربا كأنما تهب عليها رياح عاتية. لعلها من نفث صنعة الصواريخ والطائرات الأشد سرعة من الصوت ، التى يركبها العلم فى غزوه المتتابع لأسرار الكون ، يحمله عليه غزوه لأسرار المادة ، بل اسرار العقل والنفس أيضا ، لم يجد بابا موصدا أو مواربا الا دفعه ليفتحه على مصراعيه ، مدركا أن من ورائه لا يزال وراء ، رياح عاتية تقلقل هذه المرافق عن حالة الركود ، توقظها من سباتها ، تدفعها بقوة من راحة الف الماضى والمعتاد الى التحفز لمعاناة الحاضر والتجربة ، انها رياح التجديد ، كدت أحس بها تنفض لى أنا الغريب ثيابى خلال الشهر الذى قضيته أخيرا فى فرنسا ، ما من يوم مر على الا سمعت زئيرها وشهدت أثرها ، تجديد فى أنظمة التعليم ، رمزه الغاء اللغة اللاتينية من كثير من مناهج التعليم ، لتحل محلها لغات حديثة ، تجديد فى برنامج الأوبرا العتيقة لتفتح صدرها للأعمال العصرية ، تجديد يعد لأنظمة التقاضى ، مثاره أن رجلا قضى فى السجن ثمانى سنوات من قبل أن تحكم محكمة النقض ببراءته ، وكما أدخل سوق الخضار العقل الالكترونى فى مبناه ، أدخلت الاكاديمية كلمة «كلاكسون» فى القاموس ، ومن قبل أن أعود قرأت أن لجنة نوبل أعرضت عن مالرو وسنغور ومنحت جائزتها لبيكيت .

حينئذ قلت وأنا أقصد حضارة غرب أوربا : حل العصر ، تم الاعتراف به ، انتقل من موقف الرفض أو المعارضة والاحتجـاج ، من موقف الابن الذى ينتظر من أبيه طلوع الروح ، الى الارث ، الى الملك ، وضع يده على التركة • هو اليوم وحده على المسرح ، حر مالك لارادته ، فى يده التنفيذ بعد أن كان يقتصر على النقد والاقتراح ، الأمل فيه الآن أن يعرف كيف يلعب دوره بحكمة وشجاعة ، أن يفى بتبعاته ، أن يتـــابع ويشارك هو الآخر فى السير بالانسان قدما الى الأمام ، لتحقيق المبادىء السامية التى طالما صبا اليها البشر ، أمامه عمل كبير ، شاق هو ولا ريب ، ولكن شبابه كفيل بالنهوض به ، اشاعة الاخوة والمســاواة بين الشعوب ، بين جميع الناس ، نزع السلاح ، توطيد السلم ، اقامة حكومة عالمية لها جيشها ، أن تكون الكلمة للعدل لا للقوة ، دحض العدوان أو اغتصاب الارض كلما وأينما وقع ، وأخيرا صيانة كرامة الانسان من كل غوائل القهر ، بدنا وروحا ، الأمل أن يعترف هذا العصر بأن حضارته انما هى نضج حضارات سابقة ، مهدت له الطريق ، عليه الوفاء بحقها من العرفان ، أن يأنف من أن تلحـــق شرفه خسة تردى اليها آباؤه وأجداده ، اســتذلوا الشعوب واستنزفوا دماءها فلما وقعت على الارض مريضة منهوكة القوى لم يكتفوا بالتفرج عليها دون أن يمدوا لهـــا يدا ، بل أقبلوا عليهـــا يعيرونها بأنها متخلفة ، ورفضوا الاستماع الى مرافعة صاحب الحق لأنه عن ظلم أو عن ضعف أو قلة حيلة أصيب بلكنة فتلجلج لا يعرف كيف يبين عن أسانيده ونصروا عليه غريمه الكاذب الذرب اللسان •

ان أراد شبابنا أن يلحقوا هذا العصر وأن ينتسبوا اليه فليعلموا أن اللحاق والانتساب لا معنى لهما الا بالمشاركة أيضا فى حمل هذه التبعات الجسام •

غط صعب

١ – إنَّ بالشِّعْبِ الَّذِى دُونَ سَلْعٍ لَقَتِيلاً ، دَمُهُ مايُطَلُّ
٢ – قَذَفَ العِبْءَ عَلَىَّ وَولَّى ، أَنا بِالعِبْءِ لَهُ مُسْتَقِلُّ
٣ – وَوَرَاءَ الثَّأْرِ مِنِّى ابنُ أُخْتٍ ، مَصِعٌ ، عُقْدَتُهُ ما تُحَلُّ
٤ – مُطْرِقٌ يَرْشَحُ مَوْتاً ، كَمَا أَطْرَقَ أَفْعَى ،يَنْفُثُ السَّمَّ ،صِلُّ

***

٥ – خَبَرٌ مَّا ، نَابَنَا ، مُصْمَئِلٌّ ، جَلَّ حتَّى دَقَّ فيهِ الأَجَلُّ
٦ – بَزَّنِى الدَّهْرُ ، وَكَانَ غَشُومًا ، بِـأَبِىٍّ ، جَارُهُ مَا يُذَلُّ
٧ – شَامِسٌ فى القُرِّ ، حتَّى إذا ما ذَكَتِ الشِّعْرَى ، فَبَرْدٌ وظِلُّ
٨ – يَابِسُ الجَنْبَيْنِ مِن غَيْرِ بُؤْسٍ، ونَدَى الكَفَّيْنِ ،شَهْمٌ ،مُدِلُّ
٩ – ظَاعِنٌ بالحَزْمِ ، حتَّىإذَا مَاحَلَّ ، حَلَّالحَزْمُ حَيْثُ يَحُلُّ
١٠ – غَيْثُ مُزْنٍ ، غامِرٌ حَيْثُ يُجْدِى ، وإذا يَسْطُو،فلَيْثٌ أَبَلُّ
١١ – مُسْبِلٌ فِى الحَىِّ ، أَحْوَى ، رِفَلٌّ ، وإذا يَعْدُو ، فَسِمْعٌ أَزَلُّ
١٢ – ولَهُ طَعْمَانِ : أَرْىٌ وشَرْىٌ ، وكِلاَ الطَّعْمَيْنِ قَدْ ذَاقَ كُلُّ
١٣ – يَرْكَبُ الهَوْلَ وَحِيدًا ، ولا يَصْحَبُهُ إِلَّا اليَمَـانِى الأَفَلُّ

***

١٤ – وَفُتُوٍّ هَجَّرُوا ، ثُمَّ أَسْرَوْا لَيْلَهُمْ ، حَتَّى إِذَا انْجَابَ ، حَلُّوا

١٥ ـ كُلُّ ماضٍ قَدْ تَرَدَّى بماضٍ ، كَسَنَا البَرْقِ ، إذَا مَا يُسَلُّ
١٦ ـ فَادَّرَكْنَا الثَّأْرَ مِنْهُمْ ، وَلَمَّا يَنْجُ مِلْحَيَّيْنِ إِلَّا الأَقَلُّ
١٧ ـ فَاحْتَسَوْا أَنْفَاسَ نَوْمٍ ، فَلَمَّا هَوَّمُوا ، رُعْتُهُمُ ، فَاشْمَعَلُّوا

***

١٨ ـ فَلَئِنْ فَلَّتْ هُذَيْلٌ شَبَاهُ ، لَبِمَا كَانَ هُذَيْلاً يَفُلُّ
١٩ ـ وَبِمَا أَبْرَكَهَا فى مُنَاخٍ جَعْجَعٍ ، يَنْقَبُ فِيهِ الأَظَلُّ
٢٠ ـ وَبِمَا صَبَّحَها فى ذُرَاهَا ، مِنْهُ ، بَعْدَ القَتْلِ ، نَهْبٌ وَشَلُّ

***

٢١ ـ صَلِيَتْ مِنِّى هُذَيْلٌ بِخِرْقٍ ، لا يَمَلُّ الشَّرَّ حَتَّى يَمَلُّوا
٢٢ ـ يُنْهِلُ الصَّعْدَةَ ، حَتَّى إذا مَا نَهِلَتْ ، كان لَهَا مِنْهُ عَلُّ

***

٢٣ ـ حَلَّتِ الخَمْرُ ، وكَانَتْ حَرَامًا ، وَبِلأْيٍ مَّا ، أَلَمَّتْ تَحِلُّ
٢٤ ـ سَقِّنِيهَا ، يا سَوَادَ بْنَ عَمْرٍو ، إنَّ جِسْمِى ، بَعْدَ خَالِى ، لَخَلُّ

***

٢٥ ـ تَضْحَكُ الضَّبْعُ لِقَتْلَى هُذَيْلٍ ، وتَرَى الذِّئْبَ لَهَا يَسْتَهِلُّ
٢٦ ـ وَسِبَاعُ الطَّيْرِ تَهْفُو بِطَانًا ، تَتَخَطَّاهُمْ ، فَمَا تَسْتَقِلُّ



نمطٌ صعبٌ ونمطٌ مخيفٌ

بقلم: محمود محمد شاكر

٥

أظنه صار بينا ، أو شبيها بالبين ، لمن تابع سياق هذه المقالات ، أن مدارسة قصيدة من القصائد (وقديم الشعر وحديثه في ذلك سواء)، تحتاج ، أول كل شيء ، الى تمثل القصيدة جملة، وتمثل أجزائها تفصيلا ، تمثلا صحيحا أو مقاربا، بدلالة جمهور الفاظها على بنائها ومعناها . ثم تحتاج الى تحديد معاني الألفاظ في موقعها من الكلام ، ثم الى ضبط الدلالات التي تدل عليها الألفاظ والتراكيب جميعا ، ثم الى تخليص ألفاظها وتراكيبها من شوائب الخطأ الذي يتورط فيه الشراح والنقاد ، ثم الى ازالة « الابهام » الذي مرده الى التهاون في تمييز فروق المعاني المشتركة بين الشعراء ، والى الغفلة عن حذق الشعراء في استخدام الاسباغ والتعرية والتشعيث في الألفاظ والتراكيب . وأعني بالابهام هنا ، ما عسى أن يحدثه الشارح أو الناقد بسوء عبارته ، فتكون عبارته مرة متشنجة متقلصة ، فلا تتبين معها معنى الشعر على وجه مرضي ، فنقع في الحرج والضيق ، وتكون مرة أخرى مسترخية فضفاضة، فنقع في الحيرة والضياع . وبين الحرج والضيق ، والحيرة والضياع ، يذهب الشعر هباء لا يمسكه شيء ، ولا يجنى منه جانيه الا السآمة والضجر . فان أفرط في حسن الظن بالنقاد والشراح ، تعود بالألف وطول الممارسة ، سوء البصر ، واختلاط النظر ، وسكن على ذلك واستراح اليه ، حتى تفضي به ملازمة هذه الآفة ، الى الرضى بالغموض ، ثم الى الغلو في الانكار على من صح بصره ، واستقام نظره ، والاستنامة الى مثل هذا المذهب : من التسليم ، والافراط في حسن الظن ، قد أضر بالشعر وبغير الشعر . ولو تطلبت شواهده لوجدتها فاشية في كثير مما تقرأ ، مما كتب القدماء والمحدثون ، في الشعر وفي غير الشعر مما تناوله أقلام الكتاب . وهذا شيء يطول الحديث فيه ، وليس هذا موضع بيانه والاستدلال عليه . وما أشرت اليه هنا الا لتكون على ذكر مما ألمحت اليه في المقالة الثالثة ، حيث بينت منهجي في دراسة الشعر الجاهلي ، وعسى أن أكون قد أحسنت بعض الاحسان في الابانة عنه ، حين طبقت المنهج على قصيدتنا هذه . وانما أنا معط وأنت آخذ ، فكل ما أرجوه أن أبلغ بالاعطاء حقه غير مقصر ، وأن تبلغ أنت بالأخذ حقه غير مفرط . فاذا تواقفنا على هذه الغاية ، فهي حسبي وحسبك من السداد والتوفيق . وانما رجوت ذلك ، لأن قارىء الشعر أو سامعه ، معرض لمثل ما تورط فيه النقاد والشراح ، اذا هو أغفل وسها ، وانقاد للتقليد ، فيهجم به التقليد على الاستنامة الى الالف الذي ألف ، ويسول له الالف ترك الحذر، فيهوى به ترك الحذر الى اطراح التمحيص والتفلية، فيسقط به اطراح التمحيص على مثل ما بينت آنفا من اللغو الذي يفسد الشعر فيهدم مبناه ، ويهلك معناه ، ويدعه كالذي وصف ذو الرمة من أمر الجهيض الذي ولد لغير تمام ، فهو مطروح على الثرى :

حيٌّ الشَّهيقِ ، ميّتَ الأوصالِ

والشعر لا يبقى على هذا ، ولا العقل أيضا يبقى عليه .

●●●

فرغنا قبل من القسم الثاني من القصيدة ،وأشرفنا على القسم الثالث منها . وهذا القسم يقع في آخر فترة من الفترات التي ترنم فيها الشاعر ودندن بأنغامه . وهو أيضا مبني على

الافضاء ، على افضاء بذكرى شيء كان ثم انقضى، وتقادم العهد عليه ، ثم أقبل الشاعر يستعيده وهو ساكن النفس الا من دبيب النغم الباعث على التغني والترنم . ومن أكبر الدليل على أن هذه الأبيات الأربعة التى يتضمنها هذا القسم الثالث مبنية على الافضاء بذكرى شيء قائم فى نفس الشاعر : أنه أخلى هذا الغناء من ذكر نفسه ، مع أنها تتضمن أعظم ما أنشأ له هذا الغناء كله ، وهو ادراكه بثار خاله ، بعد احجام أخواله عن طلبه ، ثم اخلاؤه هذا الغناء أيضا من التصريح بذكر « هذيل » ، وهم ثاره وقتلة خاله ، ثم اخلاؤه أيضا من التمدح والفخر بما فعل هو وأصحابه حين أنزلوا بهذيل ما أنزلوا من عقوبة ونكال . فدل هذا من سياق شعره على أنه متغن مترنم ، لا محدث مخبر ، فلذلك لم يبال أن يفجأنا بضمير لا يعود الى مذكور قبله ، وذلك قوله فى البيت السادس عشر : « فادركنا الثار منهم » . أدرك ثاره ممن ؟ لا ندرى ، ولا الشاعر يبالى بنا أن ندرى . وهذه المفاجأة أشبه بالمقصودة المتعمدة ، وسأبين مكانها فيما بعد ، ولم استحسن الشاعر انزالها هذا المنزل ؟ وبين أن الضمير فى « منهم » يعود الى معلوم مذكور فى نفس الشاعر ، وهم قتلة خاله من « هذيل » ولكنه فى غنائه هذا مصروف عن التصريح باسمهم ، لأنه لا يريد أن يخبر سامعه بقصته ، بل يريد أن يغنى غناءه على سجيته . هذا الى أن القسم الثالث من هذه القصيدة ، هو كما قلت آنفا ، غناء ترنم به فى آخر فترات ترنمه . ولما كان ذكر « هذيل » تصريحا ، قد مضى فى ترنمه بالقسم الرابع والخامس والسابع ، وهى جميعا سابقة للترنم بالقسم الثالث بزمان ، لم تكن بالشاعر حاجة عندئذ الى التصريح بذكرهم فى غنائه هذا ، لكى يجعل الضمير فى « منهم » عائدا الى مذكور قبله . ولما أعاد بناء القصيدة على هذا الترتيب ، لم يبال أيضا أن يكون الضمير فى « منهم » عائدا الى مذكور قبله ، ولم يحمله هذا على أن يؤخر القسم الثالث عن موضعه ، لكى تظفر « منهم » بمذكور قبلها تعود اليه ، فان احكام بناء القصيدة أهم من مطابقة الضمائر لما يقتضيه ما نألفه من علم النحو . ثم حسن هذا أن الغناء نفسه مفتتح بقوله : « وفتو هجروا » ، والواو التى فى أول الكلام ، والتى يسمونها واو « رب » ، لا تعطف شيئا آتيا على شيء ماض ، بل تعطف ما بعدها على شيء قائم فى نفس المتكلم ، ولذلك يفتتح بها الشعر بلا تقدم شيء قبله ، والمثال عند أهل النحو هو قول رؤبة فى مطلع قافيته المقيدة :

وَقَاتِمِ الْأَعْمَاقِ خَاوِي الْمُخْتَرَقْ

فافتتاح هذا القسم بعطف على شيء قائم فى نفس الشاعر ، لاءمه عود الضمير فى « منهم » الى مذكور معلوم فى نفس الشاعر ، وهذا كله مطابق لما بنى عليه هذا الغناء من تذكر شيء مضى ، هو جزء من قصة طويلة لم يجرد الشاعر كلامه للاخبار بها ، بل جرده للتغنى وحده . والذى بينت من ذلك ، هو ضرب من « التشعيث » فى بناء الشعر ، لأنه معتمد على المفاجأة بما لا يتوقع ، وسيظهر ذلك بعد قليل .

• • •

تصرمت أيام طوال ، وتصرفت بشاعر ناصروف : منذ قتلت هذيل خاله والقت به فى شعب من شعاب سلع ، ومنذ جاء نعيه فطاش جنانه وولهته الفجيعة ، ومنذ هاب أخواله أن يطلبوا بدم أخيهم تأبط شرا فقعدوا عن وترهم ، ومنذ اعتزل هو أخواله حنقا مطوى الضلوع على غيظ وكمد ، ومنذ عقد العزم على الوفاء بحق الرحم التى يأثم قاطعها ، ومنذ وجد ان لا مناص له من أن يستقل وحده بحمل العبء الذى القاه عليه خاله ، ومنذ ذهب على وجهه فى الأرض حيران ضيقا صدره بما يكابد ، ومنذ اجتمع اليه هؤلاء الفتية الأحرار الذين عاهدوه على النصرة والمؤازرة حتى تنكشف غمته بادراك ثأره ، ومنذ أعدوا عدتهم وتأهبوا للغارة على هذيل حتى يبيتوها فى جبالها ومعاقلها ، ومنذ خرجوا يسيرون الليل والنهار حتى أوقعوا بهذيل ثم عادوا الى ديارهم سالمين . كل ذلك قد تقضى ومضى ، وركد ماكان يجيش فى نفسه ويلتطم ، وعفى مر الليالى والأيام على الكلوم ، وعلى اهتمامه بتفاصيل ما كان كيف كان . ولم يبق فى نفسه الا طائف الذكرى ، ذكرى هؤلاء الفتية الأحرار الذين أخطروا أنفسهم معه ، على قلة عددهم ، وما خبر يومئذ من نجدتهم ومروءتهم وجراءتهم وفتوتهم ، وما بذلوا من أنفسهم فى ادراك ثار ليس لهم فى ادراكه نصيب ، وانما هى نجدة أحرار تطيب نفوسهم بالموت كرما وبسالة . فلما ابتدأ يترنم فى ضميره بذكراهم ، أحب أن يخلدها بغناء موجز محكم . لم يرد أن يقص قصته وقصتهم

فى غناء منذ خرجوا للغارة الى أن عادوا ، بل أراد أن يثبت هذه الصور المتتابعة التى تلوح لعينيه ، وهو مستسلم لطائف الذكرى • ومع ذلك فقد استطاع هذا الشاعر بمهارة وحذق أن يجمع بين الأمرين ، بين القصة والتصوير • ففى هـــذه الأبيات الأربعه ، رفع لهؤلاء الفتية صورة ممثلة متحركة بأشخاصها ، فى سياق قصة تتابع أحداثها منذ بدأت الى أن انتهت • صورة متحركة سريعة نابضة حافلة بالحركة وبالألوان ، لا تعيبها زيادة ، ولا يخل بها نقص • ولو أراد شاعر آخر أن يقص ويصور ، فجاء بها فى عشرين بيتا من الغنـــاء لكان محسنا لا يعاب • والذى أعان شاعرنا على هذا الايجاز المبدع المحكم ، هو ما تميز به من القدرة الفائقة على ضبط أداته ، وهى اللغـة ، ومن السلطان الخارق الذى تمكن به أن يسيطر على « بحر المديد » من خلال سيطرة « بحر المديد » على غنائه • بل لعل هذا البحر ، بنغمه الجامع بين البسط والقبض ، بلا فترة بينهما ، وبلا تماد فى الأناة والبطء ، ولا فى السعى والعجلة — هو الذى أمد هذا الشـــاعر الركين المتمكن بهـــذه القدرة الفائقة على الموازنة بين ما يتطلبه البحر من أداة الشاعر (وهى اللغة) ، وما تطلبه معانى غنائه من هذه الأداة ، ولعله أيضا هو الذى حثه بطغيانه وسطوته ، على أن يتحداه بهذا السلطان الخارق الذى سيطر به على نغم البحر وعلى الأداة جميعا • وأنا أحب لك ، قبل أن نمضى فى الحديث عن هذه الأبيات الأربعة ، أن تعيد التغنى بقراءتها ، معطيا للغناء حقه من الاسترسال والتحدر ، ومن السكت عند مواقع الفواصل التى أثبتها ، لتذوق لذة انسياب اللغة وتذبذبها على نغم هذا البحـر العتى ، حتى كأن الحروف أنامل ضارب ماهر على أوتار عود محكم الصنعة والتجويف ، فهو يرجـع صدى الضربات كأبلغ ما يكون الترجيع وأشجاه • ولا تنكر ما أطالبك به ، ولا تتوهم انى أريد أن أتزيد عليك حين أطالبك بهذا التغنى • كلا ، فالنغم والغناء أصل فى الشعر لا ينفك منـــه ، وله معان رافدة لمعانى الشعر ومبانيه ، ومن ظن أن قراءة الشعر سردا كقراءة النثر ، مغنية وكافية فقد خلع الشعر من أصله ، ودمر مقاطعه التى أحكمها الشاعر فى تغنيه وترنمه • وليس ما أقوله لك شيئاً جديدا ، فان أهل الجاهلية كانوا على علم به ، وعليه بنى كل عروضهم الذى تسمع • وقد بين ذلك شاعر جاهلى وذكر « المقاطع » فقال :

فإنْ أهْلِكْ ، فقد أبقيتُ بَعْدِى قـــوافِىَ تُعجِبُ المُتَمَثِّلينـــا

لذيذاتِ المَقاطِعِ ، مُحكَمَاتٍ ، لَوَ انَّ الشِّعرَ يُلْبَسُ لارْتُدِينا

و « المتمثلون » ، المنشدون ، وليس يخفى ما قال حسان بن ثابت رضى الله عنه :

تَغَنَّ بالشِّـعْرِ إمَّا كنتَ قائلَهُ ، إنَّ الغناءَ لهذا الشِّـعرِ مِضْمارُ

و « المضمار » أصله اعداد الخيل للسباق ، حتى يذهب رهلها ويشتد لحمها ، واجراؤها بلا عنف فترة حتى يؤمن عليها البهر عند السباق ، (والبهر بضم الباء وسكون الهاء ، تتابع النفس ثم انقطاعه من الاعياء) • فليس يحسن أن يبنى الشـــعر على الغناء ، وعلى احكام المقاطع ، فننقضـــه نحن بالخلاف والترك • وهذا حسبنا الآن •

● ● ●

بالانسياب والتحدر ، وبذبذبة الحروف عـلى النغم ، وبتدارك البسط والقبض بلا فترة بينهما ، وبترادف الاناة والبطء ، والسعى والعجلة ، بلا تماد فيها ولا استطالة ، استطاع هـذا الشـاعر أن يعرض لأعيننا صورا متتابعة لفتية أحرار ، انبعثوا معه فى الطلب لثأر خاله • صور متتابعة منذ خرجوا من ديارهم ، الى أن انقلبوا راجعين وما كادوا • وقبل كل شىء ، فأنا أذكرك بالذى وصفت لك ، فى المقالة الثانية ، من طبـــائع « بحر المديد » • بحر يطالب المترنم به أن ينبذ اليه الكلمات حية موجزة مقتصدة خاطفة الدلالة = ويطالبه أن تكون أنفس الكلمات دالة ببنائهـــا ووزنها وحركاتها وجرس حروفهـــا على المعنى المستكن فيها = ويطالبه أن لا يسترســـل فى تشبيه ، وأن لا يأتى بصور متعانقة متشاجرة = ثم أوفق حالات المترنم به وبأنغامه : أن يكون على حال « تذكر » لشىء كان ثم انقضى ، فهو يسترجع ذكرى ينظر اليها من بعيد وهى تتابع متراحبة تزدحم فيها التفاصيل ، فيختار منها نبذا وأطرافا تبين عن جميعها ، بالاشارة الجامعة دون التصريح والافاضة ، وبالاقتصاد دون التبذير ، وبلا هياج عاطفة ولا تضرم نفس ، وبلا غلو فى كتمان ، وبلا طغيان فى بوح • فكن على ذكر من هذا كله ، فان البيان عن معنى هذه الأبيات الاربعة ، محتاج الى استحضاره فى النفس •

بدأ شاعرنا فغنى : « وفتو هجروا » ، وسكت سكتة لطيفة ، وترك هذين الحرفين يتحدران بصورة هؤلاء الفتية · و « الفتو » جميع قليل الاستعمال، واحده « فتى » ، والمشهور « فتية ، وفتيان » ، ولكنه هنا أحق بالنغم · و « الفتى » ، الشاب ،ولكن يراد به في مثل هذا الموضع : الكامل من الرجال في بأسه ومروءته ، واقدامه ونجدته ،ورأيه وحزمه ، لا يراد به حداثة السن ، بل تمام الاخلاق واستواؤها ، وبقاؤها على الشدائد جليدة لا تفتر · و « هجروا » ، أي ساروا في الهاجرة· و « الهاجرة » ، والهجير » ، انما تكون في زمان القيظ وشدة الحر والتهاب الشمس ، ووقتهـا في نصف النهار ، قبيـل الزوال ، حين تكون الشمس بحيال الرأس في كبد السماء ، راكدة كأنها لا تريد أن تبرح مكانها · وتمتد «الهاجرة» الى أن تميل الشمس ويكون العصر ، وتحدث وقدة الشمس نفسها بأن تهدأ · وهذا اللفظ «هجروا»هو كما ترى ، دال على زمان متطاول ، ولكنه لا يقتضي استغراق هذا الزمان المتطاول كله في السير ، فأي جزء من أجزائه سرت فيه ، فقد « هجرت » · ولكن الشاعر حين القى هذا اللفظ وقطعه بلا تمييز زمان قصير أو متطاول ، وسكت بعده سكتة لطيفة ، أعقبها بقـوله : « ثم أسروا ليلهم » ، دل هـذا الحرف المنبوذ على النغم ، على الاستغراق التـام لزمـان الهـاجرة ، ولما يأتي بعده من الزمـان حتى يطبق الليل ، بلا توقف أو انقطاع · ولأن « التهجير » هو السـير في الهاجرة ويدل اطلاقه على تطـاول الزمن ، اقترن بلفظ « التهجير » معـان أخر : أن يكون السير في وقت الهاجرة سريعا حثيثـا ، على ما يقترن بذلك من الجهد والعناء ، وأن يكون هذا السير في بادية متواصلة ممتدة لا كن فيها ولا ظل ، تحت هذه الشمس البيضاء من شدة التوقد · ولكي تتمثل معنى « الهاجرة » ، كما يعانيها من يقطع البوادي في زمان القيظ ، فانظر الى ما وصف ذو الرمة اذ قال :

وهاجرةٍ شَهْباءَ ذاتِ وَدِيقَـةٍ ، يكادُ الحَصى مِنْ حَمْيِها يتصـدَّعُ
نَصَبْتُ لها وجْهِي وأطْلاَل ، بَعْدَما أزَى الظِلُّ ، واكْتَنَّ اللَّياحُ المُوَلَّعُ

و « الشهباء» البيضاء من شدة التهاب الشمس، و « ذات وديقة » ، الوديقة شدة الحر ودنو حمي الشمس ، كأن حرها يندلق على الارض وينصب من قريب · و « اطـلال » ، ناقة ذي الرمة · و « أزى الظل » ، تقبض وقلص ، فلا يكاد يوجد لشيء ظل ، وذلك في وقت الزوال · و « اللياح المولع » ، الثور الوحشي الابيض الذي في قوائمه سواد (وهو التوليع) ، يلوذ بالكن من شـدة الحر · وانظر ما يقول أيضا مسكين الدارمي في وصفها ، وكل حي يسرع من وقدتها كأنه مطارد بأسنة الرماح ، وذلك حيث يقول :

وهاجـرةٍ ظَلَّتْ كأنَّ ظِبَاءَها إذا ما اتَّقَتْها بالقُرُونِ ، سُـجُودُ
تَلوذُ بشُؤْبُوبٍ من الشمس فَوْقَها ، كما لاذَ من حَرِّ السِّـنانِ طَرِيدُ

فالظباء تتقى ناره المرسـلة بما لا يكاد يقى ، بالقرون ،تطأطىء ليصيب أبدانها بعض الظل الذي لا يغنى · فاطلاق هذا اللفظ المفرد « هجروا » ، أوحى بصورة تامة للحالة التي كان عليها هؤلاء الفتية ، وهم يغذون السير في هذه البادية المتواصلة البعيدة ، والشمس متقـدة ، والحصى ملتهب ، والحرور لافح ، وهم يتقون لهيب الشمس المندلق عليهم بأطراف الأسنة والرماح · ويدل ذلك من فعلهم على التصميم ، وطرح التردد ، والمضى بلا توقف ·

وبعد هذه السكتة اللطيفة في غنائه ، انبعث يرجع : « ثم أسروا ليلهم » ، و « الاسراء » ، سير الليل كله ، ولكنه ذكر « الليل » وأضـافه الى « الفتية » ، ليدل بذلك على استغراق الاسراء الليل كله بلا انقطاع ولا توقف ، وليطرح عـلى « هجروا » التي تقدمت ، معنى اسـتغراق الهجير كله سيرا · ولم يعطف بالواو فيقول : « هـجروا وأسروا ليلهم » ، بل قال : « ثم أسروا » ، لأن العطف بالواو يجعـل الكـلام كأنه اخبار عن أفعال كانت في زمن وانقضت ، ولا يراد بها غير الخبر · أما « ثم » ، فهي بطبيعتهـا تحمل معنى الحركة والتتابع ، بلا نظر الى الزمن المقيد ، كما

تقول : « صعد في الجبل ، ثم وقف على قمته ، ثم نظر ، ثم رمى بنفسه فهوى » . ومعنى الحركة والتتابع ظاهر كل الظهور فيما ذكر الله سبحانه وتعالى من أمر الوليد بن المغيرة المخزومي ، لما تعرض لرسول الله صلى الله عليه وسلم ، ثم سمع القرآن : « انه فكر وقدر ، فقتل كيف قدر ، ثم قتل كيف قدر ، ثم نظر ، ثم عبس وبسر ، ثم أدبر واستكبر ، فقال ان هذا الا سحر يؤثر ، ان هذا الا قول البشر » . وهذا موضع يحتاج الى فضل تأمل منك وترداد ، وهو من روائع هذه اللغة الشريفة الشاعرة ، كما سماها أستاذنا العقاد رحمه الله وغفر له . أما ما يقوله النحاة في « ثم » ، من أنها حرف عاطف يقتضي الترتيب والتراخي والمهلة ، فهو نظر نحاة ، يحتاج الى بيان ليس من عملنا هنا أن نخوض فيه .

ومضى الشاعر في غنائه : « .. ثم أسروا ليلهم حتى اذا انجاب ، حلوا » . و « انجاب » و « حل » لفظان من الألفاظ الدائرة الشائعة ، وقل من يحتفل بالنظر في دلالتهما ، وبالتفتيش عن حق موقعهما من الكلام ، فاذا أراد البيان عن معناهما التقط لهما ما دنا تناوله من الألفاظ ، كقول المرزوقي مثلا في شرح هذا البيت : « فلما انكشف الظلام نزلوا » ، وهذا فساد كبير في تناول معاني الشعر ، ولا يعد بيانا عنه ، بل هو طرح غشاوة صفيقة من « الابهام » ينبغي أن تزال ، والا فقد الشعر بهاءه بانتقاص دلالات ألفاظه واهمالها . فهذا اللفظ « انجاب » مشتق من « الجوبة » (بفتح الجيم وسكون الواو) ، وهي كل فرجة مستديرة ، أو شبه مستديرة ، يحيط بها شجر أو بناء أو جبال أو صخور . فاذا قيل : « انجاب السحاب » ، فليس معناه أن تنكشف السماء ويذهب السحاب حتى لا يرى منه شيء ، بل معناه : أن يتصدع السحاب ، وتنفتق في ركامه « جوبة » مستديرة ، تكشف عن جزء من سماء صافية ملساء ، والسحاب محيط بها من آفاقها ونواحيها . وقد روى حديث أنس ابن مالك رضي الله عنه ، في كتاب الاستسقاء من صحيح البخاري ، بألفاظ مختلفة ، كلها تحدد معنى « انجاب السحاب » أحسن تحديد . وذلك أن المطر تتابع من الجمعة الى الجمعة بالمدينة ، فتهدمت البيوت ، وهلكت المواشي ، فسأل الناس رسول الله أن يدعو ربه ، فدعاه ، قال أنس : « فما يشير بيده ، صلى الله عليه وسلم ، الى ناحية من السحاب الا انفرجت ، وصارت المدينة مثل الجوبة » ، وقد مضى تفسير « الجوبة » . وجاء في لفظ آخر : « فنظرت الى المدينة وانها لفي مثل الاكليل » ، و « الاكليل » ، حلقة مستديرة تزين بالجواهر ، توضع على الرأس محيطة به ، يريد أن الغيم تصدع وانقشع واستدار بآفاق المدينة ، وأحاط بها كهيئة الاكليل . ثم جاء الحديث نفسه بلفظ آخر : « فانجابت عن المدينة انجياب الثوب » (يعني : انجابت السحابة) . و « انجياب الثوب » تصدعه وتشققه حتى تستدير فيه فرجة ترى منها ما وراءها . فصفة « انجياب السحاب » في هذا الحديث بجميع ألفاظه ظاهرة كل الظهور . وحيث ورد لفظ « انجاب » في كلام العرب ، فهو حامل جمهور هذا المعنى ، ولا تكاد تجده بمعنى مطلق التكشف والانقشاع . والشواهد على ذلك كثيرة ، فمن أحسنها ما قال طهمان بن عمرو الدارمي اللص ، وهو يمد عنقه ليطل فيرى من بعيد جبل دمخ وقمتيه ، والسراب يغرقهما ، ثم ينجاب عنهما محيطا بهما :

كَفَى حَزَنًا أَنِّي تطالَلْتُ كي أرى ... ذُرَى قُلَّتَيْ دَمْخٍ ، فَمَا تُرَيانِ
كأنّهما ، والآلُ ينجابُ عَنْهُما ، ... من البُعْدِ ، عَيْنا بُرْقُعٍ خَلَقانِ

وهذا مثل في غاية الوضوح . فاذا علمت هذا ، كان معنى « انجياب الظلام » ، هو ظهور صدع مفتوق في ركام الظلام قبل المشرق ، وهو الضوء الخابي المكفوف من وراء الليل ، والظلام محيط به من نواحيه ، وذلك عند أول مطلع الفجر ، حيث لا تستبين شيئا ولا تراه الا تلمسا . وقد وصف ذو الرمة هذا الوقت في مواضع من شعره ، فقال:

إلَى أنْ يَشُقَّ اللَّيلَ وَرْدٌ ، كأنّه ، ... وراء الدُّجى ، هادي أغَرَّ جَوادِ

و « الورد » الأحمر ، شبه أول مطلع الفجر بعنق جواد أبيض مكفوف « وراء الدجى » ، بستر من ظلام ، وقال أيضا .

كأنّ عَمُودَ الصُّبْحِ جِيدٌ وَلَبّةٌ ، ... وراء الدُّجى ، من حُرّةِ اللّوْنِ حاسِرِ

شبه عمود الصبح ، وهو مكفوف «وراء الدجى» بامرأة بيضاء متلفعة فى ثيابهـــا قد حسرت عن جيدها ونحرها • فشاعرنا هذا حين قال : «انجاب» لم يقلها عبثا ، للدلالة على مجرد انقشاع الظلام وانكشافه ، بل أراد هذا الوقت ، حيث ينفتق ظلام الأفق الشرقى عن ضوء مكفوف وراء الدجى والأرض فى طيلسان من الغبش مطبق على آفاقها، فلا يستبين معه شىء ، والناس نيام بعد لم يفيقوا من الكرى • وهـــذا أوفق وقت للبيـــات و « البيات » ، هو أن يقصدوا عدوهم ليلا ، وهم بعد غارون نائمون لم يستفيقوا على الصـــبح ، فيكبسوهم ويأخذوهم بغتـة ، فيكون ذلك أنكى فيهم وأوقع • والبيات هو أحكم خطة ، فهم فتية قليل عددهم ، يباغتون حيا من أحياء هذيل أكثر منهم عددا ، فاذا بيتوهم شدهوهم نياما ، يذهلهم الرقاد عن أن يستمكنوا من أسلحتهم ، فيضعون السيف فى طوائفهم حيث شاءوا • وبهذا صـار بينا أن الشاعر لم يقل « انجاب » الا للدلالة على هذا الذى وصفت من وقت غارتهم على هذيل ، وهم نيام غارون •

وأما قوله : « حلوا » ، فمن الألفاظ القريبـة المتداولة ، والفها يسرع بنا الى أظهـر معانيهـــا وأقربها ، كالذى فعل المرزوقى فيمـــا نقلت من شرحه قبل ، اذ قال : «فلما انكشف الظلام نزلوا» والاطمئنان الى هذا المعنى القريب هو الذى صرف الأبيات الأربعة عن معناها ، وأوقع فى الخطأ ، وقاد الى العبث بها وبترتيبها ، كما ســـيأتى • وأصل مادة اللغة : « حل بالمكان يحل ، بضم الحاء حلولا » ، نزل به ، وكذلك : «حل المكان» ، متعديا بغير باء ، ثم يقال فيهما جميعا : « حل بالرجل» و « حل الرجل » ، نزل به ، أى نزول كان • وهو معنى مطلق • ثم قيل فى مجازه : « حل به العذاب والعقاب » ، كما يقال : «نزل به العذاب والعقاب» وهو مشهور أيضا • وقد جاء فى كتاب الله سبحانه فى سورة الرعد : « ولا يزال الذين كفروا تصيبهم بما صنعوا قارعة أو تحل قريبا من دارهم » ، وجاء مثله فى « النزول » ، فى قوله تعالى فى ســـورة الصافات : « أفبعذابنا يستعجلون » ، فاذا نزل بســـاحتهم فساء صـــباح المنذرين » • وصار استعمال « الحلول » و « النزول » ، مقرونا بانزال العذاب والعقاب والنكال فى العدو ، وهـــو من مشهور الكلام • فمن ذلك قـــول بشر ابن أبى خازم :

وما حَىٌّ نَحُـــلُّ بِعَـــقْوَتَيْهِمْ مِنَ الحَـــرْبِ العَوانِ بِمُسْـتراَحِ

أى لا نجاة لهم من نكالنا بهم ، اذا حللنـــا بديارهم ، ومثله قول النابغة فى عمرو بن الحارث الأصغر الغسانى :

تَحِـــينُ بِكَفَّيْهِ المَنايا ، وتارةً تَسِحَّانِ سَحًّا من عَطـــاءٍ ونائِلِ
إذا حَلَّ بالأَرضِ البَرِيئَةِ أصبحتْ كَـئِيبَةَ وَجْهٍ ، غِبُّها غَـــيرُ طائِلِ

أى اذا قصد أرضا آمنة بريئة من القتل والدماء يريد عقاب أهلها ، حل بها فاذا هى كئيبة مما ينزل بها من الخوف والقتل والدماء • فأنت ترى أن « الحـلول » مقرون بانزال المـــكروه والأذى والبلاء ، وبالحرب والقتـــل والدماء : فاذا كان السياق يقتضى هذه المعانى ، لحق بلفظ «حل» من الاسباغ ما يجعل معناه شبيها بمعنى الانقضاض على العدو والنكاية فيه • وبهذا المعنى استعملها بشر والنابغة ، واستعملها أيضا شاعرنا ، لأن المقام مقام طلب ثأر من قوم يكبسهم بياتا ، حتى يدرك منهم ثأره ، فمعنى : « حتى اذا انجاب ، حلوا » ، حتى اذا انجـــاب الليل ، حلوا بهذيل فأطبقوا عليهم ، فأثخنوا القتل فيهم • فاختصر القول اختصارا لدلالة قوله فيما بعد : « فادركنـــا الثأر منهم » ، على هذا المحذوف •

وهذا الحذف والاختصار والتجريد فى «حلوا» ، هو الذى أتاح له أن يستأنف ما يشبه أن يكون كلاما جديدا فى البيت التالى بقوله : «كل ماض قد تردى بماض » ، وهو بمنزلة الفـــاعل للفعل «حل» ، وكأن السياق كان : «حتى اذا انجاب، حلوا ، فحل بهذيل كل ماض قد تردى بماض ، فادركنا الثأر منهم » • وهذا الحذف والتجـريد قـد منح الكلام انسيابا وتدفقا ، وجعل الحركة فيه سريعة حثيثة متحدرة ، محذوفة التفاصيل ، فرسم بذلك صورة لغارة مفاجئة فى غبش الظلام ، اذ انقضـــوا على هـــذيل وهـــم صرعى رقـــاد ، فأعجـــلوهم ، فأثخنوا فيهم واستباحوهم قبل أن يفيقوا ، فأدركوا من الثأر ما شاءوا • والذى زاد الحركة والمفاجأة والبغتة روعة ، قوله : « كل

ماض قد تردى بماض » ، بلفظ واحد فى معنيين فالماضى من الرجال ، هو النـافذ الذى لا يرتدع ولا يحجم ، كأنه حسام قاطع ، و «الماضى» أيضاهو السيف القاطع ، ومنه قيل للرجل «ماض» ، وتردى الرجل بالسيف ، هـو تقلده اياه كهيئة الرداء على المنكب والكتف ، ليكون أسرع لسلته اذا سله · ثم لما قال فى صفة السيف : « كسنا البرق اذا ما يسـل » ، ازدادت الحركة سرعة وخطفا وبريقا وانصبابا · ولم يكن بعد ذلك فى حاجة الى ذكر شىء فى صفة هذه « الغارة » ، فقد استوعبت هذه الالفاظ بهـذا السياق المتدفق ،صفة الغارة الخاطفة الشديدة النكاية ، فلم يزد على أن تلقى هذا التدفق بقوله : « فادركنا الثأر منهم » ، وسكت،وكأن الكلام قد انقضى ،فلاحاجة به الى وصف ما أنزله هؤلاء الفتيـة الاحرار من النكال بهذا الحى من هذيل ، ولا الى ذكر انقلابهم ظافرين فى الطريق الى ديارهم ·

●●●

وتتابع الغناء : « فادركنا الثار منهـم » ، ثـم سكتة لازمة يوجبها الغناء وتركيب الكلام · فنحن على حـد موقف من مواقف التأمل والنـظر فى البيتين السالفين ، ثم فى البيتين التاليين لهما · وقد دخل على هـذا القسم الثالث من القصيدة عبث غث سـوف أذكره ، ولكن لن تتبين قدر غثاثته وخبثه ، حتى تنعم النظر فى أمور لابد من البيان عنها :

أولها : أن البيتين الرابع عشر والخامس عشر، الضمائر فيهما ضمائر الغائبين : «وفتو هجروا، ثم أسروا ··· » ، ثم استقبلهما البيت السادس عشر بالالتفات من ضمائر الغائبين الى ضمير جمع المتكلم : « فادركنا الثأر ·· » ، ثم تلقاه البيت السـابع عشر بالعودة الى ضـمائر الغائبين : «فاحتسوا ·· فلما هوموا رعتهم ، فاشمعلوا» ،وتخلل ضـمائر الغائبين ضمير المتكلم المفرد فى قوله : «رعتهم» ، وهو التاء المضمومة ·

الثانى : ضمير غائب لا يعود الى مذكور قبله، فى «منهم» من قوله : «فادركنا الثأر منهم» ، وقد مضى الحديث عنه ، فلا تغفله هنا ولا تنسه ·

الثالث : تتابع فاءات العطف منذ قـوله : « فادركنا ·· فاحتسـوا ·· فلـما هوموا ·· فاشمعلوا » ، واقحام « واو » بين هـذه الفاءات المتتابعة فى قوله : « فادركنا ·· ولما ينج ··· فاحتسوا ··· »

الرابع : زمان الأفعال كلها هـو الزمن الماضى منذ قال : « هجروا ·· أسروا ·· حلوا ، فادركنا ·· فاحتسوا » الى آخر مقطع الغناء · فكل ذلك زمن ماض بعيد تقضى وانقطع قبل التغنى بالشعر، فاقتحم عليه زمان مخالف فى قوله : «ولما ينج» ، فهو يدل على نفى الحدوث الى زمن التكلم والغناء ، وهو الزمن الحاضر أو الحال ، ومعناه : لم ينج بعد، الى هذا الوقت الذى تم فيه النطق أو الغناء · وكل هذا مشكل جدا ، ولا يتأتى تفسيره بالفرار الى الاجمال دون التفصيل ، فذلك ايغال فى الابهام الذى فسرته لك فى أول كلامى ، وفيه هلاك الشعر، وضيعة فن الشعـراء ، ثم فيــه عزل العقل عن سلطانه ، واخلاؤه مما أودعه الله فيه من القدرة على التبين والتمييز ·

وأحب قبل الدخول فى بيان هذه الابيات ،أن أحدث قارىء المجلة بشىء ، لا استكثارا ، ولا تشبعا بعمل أدعيه ، فان لا يكن ترك ذلك من خلقى ، فانه دينى الذى أخاف الله أن أهلكه بسوء عمـل ، فان رسـول الله صلى الله عليه وسلم حذرنا فقال : « المتشبع بما لا يملك كلابس ثوبى زور » ، (أى المتكثر بأكثر مما عنده يتجمل به ، يرى الناس أنه شبعان وليس بشـبعان ، فهو كمن لبس ثوبين ملفقين من الزور والكذب والباطل وغش الناس) · فقـد صرفت أياما طوالا فى الكتابة عن هذه الابيات ، فاذا بى قـد اقتحمت بنفسى وبالقارىء فى لجة «علم النحو» ، واذا بى غارق فى تفسير أزمنة الافعال ، وفى الحديث عن معنى «لم» و «لما» ، وما يفعلان بالافعال المضارعة وبأزمنتها ، وفى الفروق بين معانى « الواو » و« الفاء » وفى العطف بهما ، ثم فى تتـابع هذا العطف ، وفى معانى الالتفات بالضمائر ، وفى تحير النحاة فى أكثر ذلك ، وكل هـذا تفصيل مضن ، أوغلت فيه حتى رأيته كلاما قائما برأسه، يغمر قارىء المجلة حتى يبلغ منه الجهد· فأضربت عن كل ذلك اضرابا، وعدت الى هذا الطريق الذى آثرت أن أسلكه ، وأنا مشـفق على نفسى من التورط فى الابهام ، وعلى القارىء من التقلقل فى الحيرة · ومع ذلك فأنا باذل له من الحرص على تحرى الوضوح والايجاز ما استطعت ، فان بلغت رضاه فبحمد الله وتوفيقه ، والا فقد أبليت عذرا بالاعتراف بالعجز ، وأحتسب عند الله ما ضاع من عمر وجهد فى هذين الطريقين ·

ونحن الآن في حديث الشعر ، لا في لغط النحو ، فالشاعر ، كما قلت ، لم يرد أن يقص في غنائه قصة يجري سياقها على تتابع الاخبار المعبرة عن الاحداث ، بل ان هو الا مغن قد تأهب للغناء ، وهو مستسلم لطائف الذكرى ، فاذا صور قديمة تستجد ماضيها ، تلوح له وهي تمر مع الذكرى مرا حثيثا ، عجل اليها يلتقط خاطف ملامحها ، ليودعها في غناء ، ألفاظه موجزة متراحبة الدلالة ، وتراكيبه تومىء لمحا الى سرعة الحركة النابضة التي تومض ايماضا ، ثم تخفى في حركة تليها ، متحدرة بصور هؤلاء الفتية من أصحابه ، وهم يلوحون لعينيه في سياق ذكرى قديمة ، انبعثت حية تتدفق أحداثها منذ بدأت الى أن انتهت · وقد بينت قبل ، كيف كان تدفق الصور بالالفاظ والتراكيب ، منذ قال : «وفتوهجروا ···» حتى تلقى تدفقها وحركتها وانصبابها ، وخطفها وبريقها ، بقوله : «فادركنا الثأر منهم » · كان شاعرنا مستسلما لطائف الذكرى ، لا ترى عيناه سوى أولئك الفتية من أصحابه يومئذ كانوا ، وهو يتهيأ للغناء بهم وبنجدتهم ومروءتهم وبسالتهم ، وبما كابدوا وما عانوا ، وبما فعلوا وما بذلوا ، وهو في هذه الذكرى معزول عنهم ، غائب غير شاهد ، كأنه لم يكن قط معهم ، وكأنه لم يهجر معهم حين هجروا والشمس جمرة يذوب لعابها عليهم وعلى الارض من تحتهم ، ولا هو أسرى معهم حين أسروا ليلهم والظلام مطبق على الآفاق ، في ليلة من ليالي المحاق ، ولا حل معهم حين حلوا على هذيل ليبيتوهم نياما ويثخنوا القتل فيهم ، فكان غناؤه الى هذه الساعة مصروفا الى هؤلاء الفتية ، مجردا للتنويه بهم ، معبرا عن ذلك كله بضمير الغائب · ولكن ما كادوا ينقضون على هذيل ، فيرى في طائف الذكرى ، سيوفا تنتضى وتسل ، فتضيء غبش الفجر ، كسنا البرق في الليلة الظلماء ، ثم تهوى على الأعناق والسوق والأيدي وهي تسل وتغمد ، حتى انتبه من غاشية الذكرى ، فاذا هو واحد من هؤلاء الفتية المنزلين بطشتهم بهذا الحي من هذيل ، واذا هو قد انبعث منتصبا بينهم ، قد شهد المعركة وانغمس في وطيسها ، واذا هو يتغنى بلسان شاهد غير غائب عن جماعتهم : «فادركنا الثأر منهم» ، بضمير شاهد معبر عن جماعة ، لم يملك أن يعزل نفسه أو يغيب ، فهو صاحب هذا الثأر ، وهو حامل عبئه ، وهو الذي طال اطراقه وهو يرشح موتا ، كما أطرق أفعى ينفث السم صل ، وهو وحده المشتفي غليله بما يسفح على الثرى من دماء هذا الحي من «هذيل» ، ولكنه لم يبال أن يصرح بذكرهم ، لأنه معن عجل ، ولأن أمرهم أبين في نفسه من أن يدل عليه غيره · وهذا الالتفات السريع من الغيبة الى الشهود ، هو الذي جعل الكلام كأنه قد تم وفرغ منه ، فأوجب السكت عند آخر قوله : «فادركنا الثأر منهم» ·

ولكن شاعرنا ، حين انتزعت المعركة نفسه من غواشي الذكرى ، لم يزل بعد غارقا فيها متشبثا بها ، لأنها حية في أعماقه ، وبقية صورها توشك أن تدور فيراها لائحة لعينيه · فهو الآن في أمر شديد : نفس يتنازعها « الشهود » من ناحية ، و « الغيبة » مع الذكرى من ناحية أخرى ، قد دنت المعركة منه دنوا شديدا ، ودنا هو اليها دنوا شديدا ، وانتقلت من ماضيه وماضي أصحابه الى هذا الحاضر ، الى الساعة التي يتغنى فيها ، واذا هي لا تزال دائرة بكؤوس الردى وصواعقه على الذين حرقوا كبده على خاله · وغلا به التوهم والشهود حتى رأى الحرب قد عادت جذعة ، يسمع وقع السيوف تفلق هام هذيل ، وصوت الدم يشخب من عروق تتفجر ، ويحس بيده التي فيها سيفه قد بلها نجيع طرى دافيء ، وانتقلت المعركة من الذكرى الى قرارة حس متوهج ، انتقل الماضي المتحدر من بعيد ، فخاض في لجة حاضر محسوس مشهود ، وحمى الوغى ، في التوهم ، حتى صار حقيقة واقعة على المكان ، (أي في هذه الساعة التي هو فيها) ، واذا هو وأصحابه قد بلغوا من فورهم هذا ما شاءوا من النكاية في هذا الحي من هذيل ، واذا الغناء الذي انساب نغمه على لسانه من ضمير راض بما نال من عدوه : «فادركنا الثأر منهم» ، كأنما حدث لساعته ، لم يكن شيئا قد انقضى ، وكأنه في ساعته هذه قد أجمع هو وأصحابه على أن يكفوا ، وينقلبوا الى ديارهم راجعين مسرعين ، قبل أن ينصدع الفجر منفلقا بالاصباح ، وقبل أن تتناذر بهم سائر أحياء هذيل ، فيتبعوهم الطلب · واذا هو يرى ، في توهمه ، هذه الشرذمة القليلة الظافرة ، وقد أغمدت سيوفها، مسرعة تعدو حتى تفوت الطلب، وأوغلت في البادية عائدة حتى ظنت أنها قد بلغت مأمنا ، ظنا على تخوف ، فوقعوا من الاعياء والكلال وقعة على الارض طلبا للراحة ، فجلسوا محتبين ، في فاسح ضوء الفجر ، على خيفة وتوجس ، وقد دب النعاس دبيبا في أوصالهم ومفاصلهم ، ورأى نفسه يقظا ، ربيئة لهم ، يكلؤهم ويحرسهم ، ينفض لهم الليل والطرق من خوف الكرة عليهم ، فان يكن هذا لحي من هذيل قد هلك ، ولم تنج كثرته من سيوف هذه الشرذمة القليلة ، فان هذه الشرذمة القليلة الناعسة التي وقعت على الارض من كلالها ، لا تزال على غرر

من النجاة ، فحدث نفسه بغناء دندنة وهينمة :«ولما ينج ملحيين الا الأقل» ، فالنجاة التي تطلبها هذه الشرذمة لم تتم بعد ، (لأن «لما» تدل على نفي حدوث الفعل الى الساعة التي يتكلم فيها المتكلم)، والخوف من كرة هذيل عليهم بكثرتها باق بعد. ثم انخلع شاعرنا من قبضة «الشهود» التي أخذته، وارتد الى «الغيبة» ، ورأى في غاشية الذكرى ، هذا النفر القليل الذي أبلى معه في القتال ، قد نهكهم اللغوب ، فوقعوا وقعة على توفز ، فدب اليهم النعاس : « فاحتسوا أنفاس نوم — فلما هوموا ، رعتهم — فاشمعلوا » ، فانطلقوا مسرعين ناجين لا يلحقهم شيء . وكذلك تم الغناء . وكان هذا آخر ما ترنم به الشاعر في آخر فترة من فترات هذه الذكرى . أما ما بعده ، فقد تغنى به قبل ذلك بدهر .

•••

آثرت أن أسوق البيان عن هذه الأبيات سياقا واحدا ، دون أن يتخللها شيء من النحو أو غيره ، لأني أردت أن أرد الشعر الى منبعه من أنفس الشعراء ، فان الغاء الحالة التي يكون عليها الشاعر وهو يتغنى واغفالها ، يجعل الشعر ميتا لا حراك به . ومحال أن يستغرق الشاعر الصادق في غنائه ، وهو على حالة من الاحساس ، ثم لا يكون لهذه الحالة أثر ظاهر في اختيار لفظه ، وفي تركيب كلامه ، وفي استخدام خصائص لغته للتعبير ، مريدا أو غير مريد ، عن خفي ما يدور في احساسه المتوفز ساعة الغناء . وسأقف وقفة على هذه العبارة المعترضة التي أنزلتها في مكانها من حركة نفس الشاعر ، وهي : « ولما ينج ملحيين الا الأقل » . فأول شيء ما يقع من التهاون في بيان معاني بعض الألفاظ . من ذلك لفظ «الحي»، فهو عند أهل اللغة : «الحي من أحياء العرب ، ويقع على بني أب واحد ، كثروا أو قلوا » ، وعلى هذا المعنى اقتصرت كتب اللغة . الا أنهم استشهدوا ببيت خالد بن الصقعب النهدي ، يصف فرسا :

فَتَشبَّعَ مَجْلِسَ الحَيَّيْنِ لَحْمًا وتُنْبِقِي للإماءِ مِنَ الوَزِيمِ

على أنه يعني بالحيين : « حي الرجل ، وحي المرأة » . وهذا الذي قالوه ابهام وقصور في العبارة ، فانه انما عنى جماعة الرجال وجماعة الرجال، فيزاد على كتب اللغة : أن «الحي» الطائفة، والفئة ، والجماعة من الناس ، كانوا بني أب واحد أو جماعة من قبائل شتى. ويكثر استعماله بهذا المعنى في التقاء فئتين في القتال ، بمعنى الصفين أو الفئتين المتقاتلتين ، وقد جاء في هذا الشعر وفي غيره . وغموض هذا المعنى وضياعه على الشراح والنقاد ، أدى الى الظن بأن المقصود في هذا الشعر «حيان من هذيل» ، وأنه لم ينج منهما أحد ، أو لم ينج بعد منهما الا عدد قليل ، وأن الجملة حال من الضمير في قوله : «فادركنا الثأر منهم» . وهذا فساد كبير لا يستقيم مع تخالف أزمان الأفعال ، ولا يستقيم معه سياق الشعر ، كما بينت من قبل . وثمة وهم آخر في معنى « الا الأقل » فمن تعرض لهذا البيت ظن أنه مراد به: اما النفي المطلق، أي : «لم ينج منهم أحد» وهو خطأ فاحش جدا ، واما أنه مراد به : « الا القليل » ، وهو فاسد أيضا . والصواب أن الألف واللام في «الأقل» ، نائبة عن الاضافة الى «الحيين» ، وأصله : « الا أقل الحيين عددا » ، وهم الشرذمة القليلة من أصحاب الشاعر ، وبهذا المعنى فسرته فيما مضى ، وهو الذي يستقيم معه الشعر .

وأما « لما » فينبغي أن يكون حاضرا في الذهن حضورا واضحا عند تفسير الشعر ، أنها تدخل على الفعل المضارع فتقلبه ماضيا منفيا مستمر النفي الى الحال ، أي الى وقت التكلم، وهو الذي يسميه النحاة «حال المتكلم» . تقول : « لما يفعل ذلك » ، أي لم يفعله بعد الى ساعة التكلم ، وتتوقع أن يفعله . ومن أجل ذلك لا يجوز أن يعطف عليها الماضي ، فغير جائز أن تقول : « لما يفعل ذلك ثم فعله » ، فهذا تكاذب ومحال، لتقدم زمن الفعل الأول على زمن الفعل الثاني ، وانما يقال : « لما يفعل ذلك ، وقد يفعله » ، لتأخر زمان الفعل الثاني عن زمان الفعل الاول. وأما « الواو » في « ولما ينج » ، فغير جائز أن تكون واو حال ، ولا واو عطف ، وانما هي واو استئناف كلام جديد منفصل عما قبله . وظاهر أنها لا تكون هنا واو عطف . أما أن تكون واو حال فمحال ، لأن ادراك الثأر أمر قد فرغ منه ، وبه انتهت المعركة بين الحيين ، فمحال أن يقال بعد ذلك : ولم ينج بعد من القتل الا الأقل ، لأن هذا مؤذن باستمرار المعركة الى حال التكلم بذلك ، وهذا فساد . وقد جاء مثل هذا التعبير بعينه في الشعر ، فجاء في قافية تأبط شرا

المشهورة ، وذكر نجاته من بجيلة حين أسروه ، فاحتال حتى فر من أسرهم ، وذهب يعدو عدوا ، فطارده العداؤون منهم ، فوصف سرعة عدوه حتى قال :

لاَ شَيْءَ أسرعُ مِنِّي ، ليس ذا عُذَرٍ ... وذا جَناحٍ بِجَنْبِ الرَّيْدِ خَفّاقِ

حتى نَجَوْتُ ، ولمّا يَنْزِعُوا سَلَبِي ، ... بِوالِهٍ مِنْ قَبِيصِ الشَّدِّ غَيْدَاقِ

وقد انتبه ابن الانبارى الى هذا الموضع، وحاول أن يفسر اختلاف زمان «حتى نجوت» وهو ماض قد انقطع ، وزمان « ولما ينزعوا سلبى » ، وهو حاضر لم ينقطع الى وقت التكلم به ، فقال فى بيان ذلك : «يقول : أسرعت اسراعا شديدا حتى نجوت من بجيلة ، وقد قاربوا أن ينزعوا سلبى ، ولما يفعلوا » . ثم حاول ذلك المرزوقى ، وتابعه التبريزى ، فى شرحهما على المفضليات فقالا : « وأتى بلما ، لأن فيه تقريبا لحصول الفعل وان لم يقع ، وسمى سلاحه سلبا ، ولم يسلب اطلاقا ، لما كان يؤول اليه لو ظفروا به » ، وظاهر أنهم جميعا قد عدوا الواو هنا للحال ، ثم احتالوا على تفسير تكاذب الأزمنة ، فلم يفعلوا شيئا ، وزادوا الأمر ابهاما ، وانما أخذ المرزوقى قوله فى « لما » أن فيها تقريبا لحصول الفعل وان لم يقع ، من تفسير ابن الانبارى للبيت ، والنحاة لا يقولون هذا انما يقولون ان منفى «لما» متوقع حدوثه ، وبين هذين فرق بعيد . وقول تأبط شرا « ولما ينزعوا سلبى » ، حديث نفس ودندنة وهينمة خفية ، والواو واو استئناف ، وينبغى أن يحمل تفسيره على ما غلب عليه من غلو الاحساس بالماضى الذى يتغنى به ، حتى صار كأنه كائن واقع فى ساعته هذه وهو يتغنى وكأنه تمثل له دنو العدائين من بجيلة وقد كادوا يأخذونه ، فنظر فى أعطافه والى سلاحه فدندن : « لما ينزعوا سلبى» ، وقذف بها بلا مبالاة بين جملة « حتى نجوت » ، وبين تمامها وهو « بواله من قبيص الشد غيداق» وهذه الجملة « المقذوفة بين الكلامين ، تشى بشىء من السخرية خلا منها شعر شاعرنا .

والدندنة والهينمة الخفية التى تتخلل الشعر بحديث النفس ، وتعترض بين كلامين متصلين ، موجودة اذا أنت تطلبتها فمن أمثلتها قول حاتم الطائى فى أبيات جياد ، ذكر فيها ديار صاحبته وقد بليت وصارت أطلالا :

وَغَـيَّرَها طُولُ التَّقادُمِ والبِـلَى ... فما أعـرِفُ الأطـلالَ إلا تَوَهُّما

ديارُ التي قامت تُرِيكَ ، (وقد خَلَتْ ... وأقْوَتْ من الزُّوَّارِ) كَفًّا ومِعْصَما

تَهادَى ، عَلَيْهَا حَلْيُها ، ذاتُ بَهْجَةٍ ... وكَشْحًا كَطَىِّ السَّابِرِيَّةِ أهْضَما

وَنَحْرًا كفاثُورِ اللُّجَيْنِ يَزِينُهُ ... تَوَقُّدُ ياقوتٍ ، وشَذْرًا مُنَظَّما

فقوله : « وقد خلت ، وأقوت من الزوار » ، لا يكون حالا ، لأن المعنى عندئذ « ديار التى قامت تريك كفا ومعصما ، والدار خاوية مقوية من الزوار » ، وهذا خلف من الكلام فاسد . وانما الواو هنا واو استئناف لحديث نفس دندن به وهينم ، ثم ألقى به بين صدر كلام وبين تمامه ، لأنه لما أراد أن يقول : « ديار التى قامت تريك كفا ومعصما » ، حملته الذكرى الى أن ذلك كان قديما ، وديارها عامرة ، وصواحباتها قد جئن يزرنها ، فقامت اليهن تحييهن وتمد اليهن كفا ومعصما ، فعاد الى الحاضر الذى يراه من ديارها الخالية ، فقال متحسرا : « قد خلت ، وأقوت من الزوار » ، لأن « قد » تقرب الفعل الماضى من الحال ، أى من وقت التكلم ، والفعل الماضى يدل على الزمن البعيد ، ويحتمل الزمن القريب أيضا ، فاذا قلت : « نام أخوك » ، فهو محتمل للزمنين ، فاذا قلت : « قد نام أخوك » انحدر الماضى حتى يدنو دنوا شديدا من الحاضر ، وهو وقت التكلم . وكذلك ألقى حديث النفس عن حاضر ، بين جزئى كلام يخبر عن ماض قديم . والشواهد بعد ذلك كثيرة ، وانما أردت الايضاح والتقريب .

أما البيت السابع عشر ، فهو ملتحم التحاما تاما بالبيت الذى قبله ، لأن معنى البيتين معا : « فادركنا الثار منهم ، (فكف الفتية عن القتل ، فاغمدوا السيوف ، فانقلبوا يطلبون النجاة قبل

أن تتعادى عليهم أحياء هذيل ، فأسرعوا ، فأوغلوا في البادية حتى ظنوا أنهم بلغوا مأمنـــا ، فحل بهم الكلال والاعيـــاء ، فوقعوا على الأرض وقعة يلتمسون راحة من اللغوب ، فدب الفتـــور في أوصالهم) ، فاحتسوا أنفاس نوم ٠٠ » والذي بين القوسين ، هو ما دل عليـــه حديث النفس ودندنتها التي أسقطها الشاعر بين « فادركنـــا الثأر منهم » ، وبين « فاحتسوا أنفاس نوم » ، حين تغني « ولما ينج ملحيين الا الأقل » ٠

أما الفاءات التي بدأت منذ البيت الثالث عشر وتتابعت حتى آخر مقطع الغنـــاء ، فهي التي أكسبت الغناء هذا التحدر والتدفق ، لأن الفـاء تحرك الزمن في الفعل الماضي وتمده وتمطله ، حتى تبلغ به أول الزمن في الفعل الذي يليه ، وهكذا دواليك حتى تنقطع الفاءات ، وأنت واجد فرقـا لا يوصف في حركة الزمن بين قولك : « نام ، وأفاق ، ولبس ثيابه ، وخرج ، ولقي صـــديقه وانطلقا » وقولك : « نام ، فأفاق ، فلبس ثيابه، فخرج ، فلقي صديقه ، فانطلقا » ، وهذا الذي وصفت ، زيادة على ما يقـــوله النحاة من أن « الفاء » تفيـــد مجرد التـرتيب ٠ ومن تأمل « الفاءات » في كتاب الله سبحانه ، رأى عجبـا ٠

وتابع شاعرنا الغناء : « فاحتســوا أنفاس نوم » ، والاحتساء الشرب السريع المتقطع ، لأنه من حسو الطائر ، وهـــو شربه ، يضرب الماء بمنقاره ضربة ثم يرفعه ، ولذلك يقال : « نمت نومة كحسو الطير » ، أي نمت نوما متقطعـــا أخطف النومة خطفا مرة بعد مرة ٠ و «النفس» الجرعة القليلة المتقطعة ، لأن المرء يرفع رأســه عند كل نفس ، وهذه عبارة بارعة جدا في التعبير عن اختطاف نومة بعد نومة على فزع ٠ « فلمـا هوموا » ، أي اهتزت هاماتهم (أي رؤوسهم) خفضا ورفعا من دبيب النعاس وروعة القلب ، وهم جلوس من تخوفهم ، لأن التهويم لا يكون الا لجالس غير مضطجع ٠ وقد روى المرزوقي مكان « هوموا » : « فلما ثملوا » ، وقد يقال ذلك في النوم ، ولكني أظن المرزوقي نفســـه هو الذي وضعها استتباعا لقوله « فاحتسوا » ، كأنهـــم شربوا خمرا من النوم فثملوا ، ولكن « هوموا » أحق بلسان هذا المغني المصور ، وهي أوفق لما في الغناء كله من الحركة = « رعتهم » ، أفزعتهم وهجتهم وخوفتهم كرة القوم عليهم ، فهبـــوا فزعين ايقاظا من شدة مضائهم ، « فاشمعلوا » خفوا ونشطوا وانطلقوا يسرعون اسراعا كأنهـم طير « ظماء تهوى الى ماء ٠ وبين ان شاعرنا لم يشغله شيء في هذا الترنم ، الا التغني بجـلادة أصحابه وبسالتهم ومضائهم ونجدتهم ويقظتهم، لم يجعل لنفسه نصيبا مما كابدوا من المشـــقة والنصب ، فلما دنا من منقطع الغناء ، رمى بلفظ واحد خفي متواضع ، ولكنه جمع فيه لنفسه كل ما تغنى لهم به ، وأربى عليهم فاذا هو ، قائدهم وكالئهم ، والحافظ لهم عند المخاوف ، فقـال : «فلما هوموا ــ رعتهم » (بضم التاء، ضمير متكلم) فقد هدهم الكلال ، وغلبهم النعاس ، أما هــو فلا يكل ولا ينعس ، واذا هـــو يقظ متلفت ٠ متخوف عليهم ، ويقودهم بحزمه الى النجاة ، فلم يلبث أن هاجهم عن مجاثمهم حذرا وحزمـــا ، فاشمعلوا ثقة به وطاعة له ٠ وهكذا تم هـــذا الغناء العظيم بأنغامه التي تتردد أصداؤهـا بين الحروف والألفاظ والتراكيب ، خالدة كخلودها ٠

● ● ●

ومع ذلك ، فلم ينل شيئا من القصيدة كلها ما نال هذا القسم الثالث من عبث العابثين قديما وحديثا ٠ فأول عبث من عبث الرواة والشراح، ان ابن هشام في كتاب « التيجان » حذف البيت السادس عشر : « فادركنا الثأر منهم » ، وجاء بالأبيات الثلاثة الباقية على هذا الترتيب : (١٤، ١٦ ، ١٥) ، ثم وضعها في أواخر القصيدة بعد البيت السادس والعشرين « وعتاق الطير » ، ثم قفاها بالبيتين (٢٤ ، ٢٣) « فاسقنيها ياسواد بن عمرو » ثم « حلت الخمر » ، فأفســـد سياق الأبيات وسياق القصيدة كلها ، وان دل ذلك من فعله على أن « رعتهم » في البيت السابع عشر ، بضم التاء ، وأن الضمير فيها من حديث الشاعر عن نفسه . اما ابن عبد ربه في « العقد » فانه جاء بما هو أخبث ، حذف هو أيضا البيت السادس عشر ، ثم مزق أوصال الأبيات ، فوضع البيتين (١٧ ، ١٥) بهذا الترتيب ، بعد البيت الثالث عشر « يركب الهول وحيدا » ، واخذ البيت الرابع عشر « وفتو هجروا » ، فطرحه في أسفل القصيدة بعد البيت (٢٦) «وعتاق الطير» وبعده البيت (٢٤) « فاسقنيها » ، فصار كلاما لا يفهم ، ويشبه أن يكون قد جعل « رعتهم » (بفتح التاء ، ضمير المخاطب) في البيت السابع عشر. أما المرزوقي وهو شارح حماسة أبي تمام، الذي روى هذه القصيدة ، فانه لم يفعل شيئا من ذلك ، سوى انه حذف البيت السادس عشر « فادركنا الثأر » ثم جعل « رعتهم » (بفتح التاء ، ضمير المخاطب) ، وصرف الكلام في الأبيات كلها عن أن تكون من حديث الشاعر عن فتية من أصحابه اغاروا معه على هذيل حتى أدرك بثأر

حاله الى أن تكون استمرارا لحديث الشاعر عن خاله فى الأبيات التى قبلها ، وعن فتية صحبوا خاله ، فكان هو رئيسهم ومدبرهم ، كما قال المرزوقى . وبحذف البيت السادس عشر ، وهو قوام هذا القسم كله ، وبتأويل الابيات الى خال الشاعر ، خلت القصـــيدة من كل ما يدل على ان شاعرنا هذا قد جد فى الطلب بثأر خاله ، وصار قوله فى أول الشعر : « ووراء الثأر منى ابن أخت ... مطـرق يرشح موتا » ، كلاما لا تحقيق له ، وانما هو كذب محض . وبذلك أباد المرزوقى معنى القصيدة ابادة من لا يرحم . وانما حمل المرزوقى على حذف البيت السادس عشر، مع ثبوته فى رواية التبريزى الذى اطلع على شرحه على الحماسة واستل أكثره ، أن المرزوقى ازعجه وحيره قوله فى هذا البيت : « فادركنا الثأر منهم ، ولما ينج ملحيين الا الأقل » ، وضاق بموقع « ولما ينج » ، والتبس عليه وجوه تأويلها ، فلم يقلع حتى حذف البيت كله ، واستراح ! وصرف معنى الأبيات الى خال الشاعر ، ورضى عن نفسه كل الرضى ! واذا كان المرزوقى ، فى شرحه على المفضليات قد وجد تعبيرا شبيها بهذا التعبير فى قصيدة تأبط شرا (وقد سلف ذكر ذلك) فى قوله « حتى نجوت ، ولما ينزعوا سلبى » ، ووجد عند ابن الانبارى (وهو أمام قديم) . تفسيرا له يغير عليه ويتوهم الرضى عنه ، فانه لم يجد عند أحد شيئا فى « ولما ينج » ولا وجد تأويل ابن الأنبارى صالحا لهذا الموضع، فرمى بالبيت كله ورتع فى السلامه من المشكلات

ومع كل ذلك ، فهذا كله عبث محتمل ، لأنه عبث رواة ، أو متخففين من عبء المشكلات لم يسوقوه الينا فى موكب من وقار العلم ، واناة النظر ، وهيبة الفكر ، وفخفخة طيلسان الاشراق والحكمة ، ومن أجل ذلك فهو عبث محتمل . أما العبث الذى لا يحتمل ، والذى يسعط الأنف الخردل ، ويلقم الفم الجندل (كما يمكن ان يقال !) ، وتضيق به الصدور ، وتستبشع النفوس مذاقه ، فعبث الركين المتغطرس ، الذى يظن أن لم يبق في الدنيا شيء يمكن أن يتعلمه ، فيتولى القضاء فى اشياء الناس ، لأنه يراهم أسفل ، وهو الأعلى ، ويدخل مجلس القضاء بطىء الخطو ، ساجى الطرف والنظر ، فى وقار وأناة وهيبة وابهة وفخفخة ، ليضمن اخفاء تعاظمه وغطرسته فى رداء فضفاض من التواضع. فمن هؤلاء الانجليزى « سيرتشارلز لا يل » (المتوفى سنة ١٩٢٠ ميلادية) فانه كان رجلا ركينا ، ومستشرقا واسع المعرفة (لا العلم) ، صبورا على التحصيل والدرس ، فترجم كثيرا من شعر العرب ، وتولى طبع قدر جيـد من اشعار الجاهلية (وشكرا له) ، كشرح المفضليات، وديوان عبيد بن الأبرص ، وعامر بن الطفيل ، وعمرو بن قميئة ، وشرح المعلقات السـبع للتبريزى ، وترجم أكثر هذا الشعر كما يشتهى، فكان معدودا عند المســتشرقين اماما وقدوة ، ولكنه ظن فى نفسه ما ظن ، حتى ظن كأن العربية قد آلت اليه ميراثا فوض اليه التصرف فيه ، فربما غير فى ألفاظ بعض الشعر وبدل ، دون أن يشير الى ما كان فى الاصل الذى اعتمده ، أما ما هو أسوأ من ذلك ، فظن الرجل أنه قد أصبح قادرا على تذوق فن شعراء العرب ، وانه صار أستاذا فى هذا التذوق ، ففسر الشعر ورده الى معان استحسنها ووجد لذتها فى قلبه ! ثم زاد فرأى اعادة ترتيب شعر ، هو عند نفسه وارثه المفوض اليه التحكم فيه ، ففعل ذلك أو اقترحه . فمن ذلك هذه القصيدة ، ولا سيما هذه الأبيات الاربعة فى القسم الثالث منها ، فوضعها بهذا الترتيب (١٥ ، ١٤ ، ١٧ ، ١٦) ، أى « كل ماض ... » ، « وفتو هجروا ... »، « فاحتسوا ... ، « فادركنا الثأر منهم » . وهذا شيء غث كريه جدا « بطبيعة الحال » !، ولكن أسوأ منه أن يأتى مستشرق انجليزى آخر، وهو « نيكلسن » (المتوفى سنة ١٩٤٥ ميلادية ، وهو كان أحسن منه حالا في تذوق الشعر وأمثل، ولكنه كان يعظم شيخه ويقدمه ، فيوافقه على هذا الترتيب ، ويتابعه فى تأويل بعض معانى القصيدة مقتنعا بحجته ، ثم يترجم القصيدة الى الانجليزية ، محتفلا بهذه الترجمة وبأنغامها التى أراد أن يقارب بها انغام « بحر الديد » ، فجاء بشىء غث جدا ، (لا أعنى اللغة الانجليزية بل معانى الترجمة) ، وطرح فى القصيدة معانى منكرة بعيدة كل البعد عن هذا الغنـاء الفخم الجليل الذى تحدر الينا من الجاهلية ، معتمدا فى ذلك كله على تذوق شيخه « سير تشارلز لايل » !! وحسبك أن تقرأ الابيات على ترتيب « لا يل » الذى رتبه (١٥ ، ١٤ ، ١٧ ، ١٦) ، لتعلم انه ركن الى عقله الركين ، فألغى كل ماهو موجود فى الابيات من روابط الكلام ، ولم يبال بها ولا بنحو العربية ، وصنع من الابيات الأربعة شيئا كالخبيصة ، لا يدرى من أى شيء صنعت، ثم باشراق حكمته وأبهة علمه ، فسر هذا الخبيص واحتج له بعلمه !! فاقتنع به تلميذه « نيكلسن »، مع كثرة اطلاعه ودقته !! وهذا من أعجب العجب ! ولكن كيف ؟ فاذا حق الانسان أن يعجب فليس من حقى أنا أن أعجب ، لأن « لا يل » متخرج فى «كمبردج» ، « ونيكلسن » ، أستاذ

أيضا فى « كمبردج » ، وانا أعلم علما ليس بالظن ان «الحشائش» السحرية التى تملأ الفلاة بين كمبردج وجرانشستر » و « الثلوج الغزيرة المنشورة على حديقة مدسمر ، فى خلوة مشهودة بين أشجار الدردار بكمبردج » لها تأثير حسن جدا !! على الذوق الادبى خاصة ، وعلى العقل بوجه عام ! ورحم الله أبا العلاء المعرى ، ماأظرفه حيث قال :

شَرُّ أشجارٍ عَلِمْتُ بها شجراتٌ أثْمَرتْ ناسا

حَمَلَتْ بيضًا وأغْرِبةً ، وأتَتْ بالقَوْمِ أجناسا

كُلُّهمْ أخفَتْ جوانِحُهُ ماردًا فى الصَّدْرِ خنَّاسا

لم تَسِقْ عَذْبًا ولا أرَجًا بل أذيَّاتٍ وأدناسا

(« لم تسق » ، لم تحمل) ، هذا حديث أشجار الدردار !! واما حديث « جوته » فانه شاعر ملء عروقه ، ليس من امثال هؤلاء فى شىء ، وكان مع تقدمه وسبقه فى الشعر ، نقابا (بكسر النون ، اى عالما بالاشياء كثير البحث عنها) متوقدا ملتهب الحس ، وكأنه أوتار مشدودة ، اذا مسها شعر شاعر ، من اى امم الناس كان ، اهتزت بأنغامها ورجعت اللحن ترجيعا . فكان مما اتفق له أن وقف على ترجمة لهذه القصيدة باللاتينية ، تولاها «جورج فريتاج» (المتوفى سنة ١٨٦١ ميلادية) ، فراعه صدقها وجمالها ، فترجمها من اللاتينية الى الالمانية ، فى « الديوان الشرقى » ، وعقب على القصيدة بشىء من النقد . ولكنه لما بلغ هذا القسم الثالث رتب الأبيات الاربعة هكذا : (١٤ ، ١٥ ، ١٧ ، ١٦) ، ولا ادرى هل كان ذلك من فعله ، أم من فعل « فريتاج » ، ولكنى أرجح انه من فعل هذا الاخير . و « فريتاج » لا علم لى بترجمته اللاتينية ، اما ترجمة «جوته» لهذه الابيات الاربعة فهى ترجمة هابطة جدا ، بل ترجمة القصيدة كلها هابطة من قمة الاحكام الى حضيض التفكك . و « جوته » معذور من ناحيتين : لانه لا يعرف العربية ، ولانه انما ترجم الى الالمانية عن مترجم آخر ترجمها الى اللاتينية، ففريتاج ، فى ظنى ، هو المسئول عن هذا العبث الذى أحدثه فى ترتيب هذه الابيات الاربعة ، ومع ذلك فهو أهون من عبث «لايل» ، امام المستشرقين فى عهده ، وذواقتهم للشعر العربى !! أما اقتراح « جوته » ، الذى لم ينفذه فى ترجمته ، فى شأن ترتيب القصيدة كلها ، فهذا حديث آخر أرجو أن أعرض له فيما بعد ، وان كان كلام «جوته» فيه لا يساوى اضاعة الوقت فى الكشف عن فساده ، لانه مبنى على المعانى التى أثبتها « جوته » فى ترجمته ، وهى تخالف معانى الغناء العربى مخالفة تامة ، لا لأن « جوته » استوحى معانى جديدة ، بل العكس هو الصحيح ، لأنه التزم التزاما شديدا بألفاظ القصيدة العربية ، ولكنه أتى من سوء فهم العربية الذى أوقعه فيه «فريتاج» بلا ريب . ثم بعد هذا الفساد ،اقترح لما ترجمه هو ترتيبا جديدا ، وهذا كلام فارغ لا اكثر ولا أقل ، فأجده عبثا آخر ، وانا اكره العبث أشد الكره ، أن أشغل الناس بما لا قيمة له فى ذاته .

•••

وبعد هذا الغثاء من اللغو الذى اضطررت اليه ، فقطعنى عن موكب الجلال والعظمة والنبل الباذخ نعود الآن الى فيض الالحان التى لا تنقطع · وسأبدأ ببيان بعض معانى هذا القسم الرابع ، لنتفرغ لما بعده بلا عائق · «فلئن فلت هذيل شباه» ، «فل السيف يفله» ثلم حده وأحدث فيه كسورا · و «الشبا» جمع شباة وهى طرف السيف وحده · وأتى بالجمع هنا للدلالة على هلاك خاله لأن انكسار جميع أطراف السيف وحدوده تتركه حديدة لا تقطع ، لامضاء لها · وقوله «لبما كان هذيلا يفل» أى يكسر من حدها بقتل من يقتل من ابنائها وفتيانها وحماتها · فلئن نالته اليوم هذيل ، فلطالما نال منها وأثخن فيها · والباء فى « لبما » وفى الابيات التالية هى « باء » المقابلة والعوض والجزاء والبدل ، كما تقول «هذا بذاك» · و«المناخ» بضم الميم ، المكان الذى تناخ فيه الابل وتبرك · و « جعجع » غليظ خشن لحجارته حد يجرح لا يطاق السير فيه ولا الجثوم · وسمى بذلك لأن الابل اذا بركت فيه « جعجعت » و « جعجعة الابل » رغاؤها وصوتها عند الاناخة

والبروك ، فاذا كان المكان غليظا وعرا ، فذلك أشد لجعجعتها لتأذيها بوعورة الارض ، ولما يصيبها من الأذى والوجع · «ينقب فيه الاظل» ، «الاظل» من الانسان باطن اصابع قدميه . وهو فى خف البعير « لحم » رقيق لازق بباطن المنسم اذا أصـابته الحجارة أدمته فتأذى به تأذيا شديدا و « نقب البعير » اذا رق خفه وتخرق ودمى أظله فيألم اذا مشى فهو يظلع · يصـف اذلال خاله هذيلا واضطراره اياها الى أسوأ المنازل واخشنهـا ، طائعة له كما يطيع البعير فينيخ ويبرك حيث يستناخ ، رضى الارض أو كرهها فجعجع ما جعجع . و « صبحها » أتاها مع الصبح فى أول ضوء النهار غازيا مستبيحا . وانما قال « صبحها » ليدل على رباطة جأشـه ، وقوة بأسه واقدامه ، فيأتيهم فى جبالهم ومعاقلهم ايقاظا قادرين على أن يلقوه بحدهم وحديدهم ، فلا ينجيهم ذلك من بطشته بهم ، فينزل بهم من القتل ما يشاء ، ثم ينتهب ديارهم ويشل ابلهم اى يطردها ويسوقها أمامه غنيمة ، لا يملكون له دفعا ولا لما فاتهم به لحاقا . وأما قوله « فى ذراها » فبضم الذال جمع « ذروة » (بضم الذال أوكسرها ، وسـكون الراء) وهى أعلى الجبل والسنام وما اشبههما · ويعنى بذلك جبال هذيل التى تسكنها بالحجاز . وأعظم جبال هذيل جبل « عروان » ، وفى ذروته « الطائف » ، وليس فى جبال هذيل أعلى من هذا الجبل ، وهو أحد معاقلهم التى يعتصمون بها ، ومن ضبط هذا اللفظ بفتح الذال ، (كما جاء فى شرح التبريزى على الحماسة) فقد صحف . ومن فسره بأن « الذرى » الكنف والناحية ، فقد أتى بكلام فاسد ضعيف لا يقوم به المعنى .

وهذه الابيات الثلاثة ، جيدة التقسيم ، وبطء الحركة فى البيتين الأولين (لاجتماع ستة زحافات فيهما) توحى ببقيه من غيظ قـديم مكظوم ، ولا سيما فى هذه الانغام الثلاثة « لبما كان » وبما ابركها » ، «وبما صبحها»، وتوحى أيضا بالتصميم الخفى والصلابة . وهذا دال على ان الغناء بها كان قبل تغنيه بما كان من اجماعه وتأهبه هو والفتية من اصحابه لتبييت هذيل والنكاية فيها، اى قبل القسم الثالث بفترة . وعند هذا الموضع أفتتح حديثا عن زمان اقسام القصيدة وصـلة بعضها ببعض ، ولكنى أرجو أن تصغى بلا ملل ولا تهاون فان هذا النمط الصعب من الغناء يتفلت عليك اذا أنت لم تحسن الاصغاء اليه ، اصغاء الخليفة العظيم عبد الملك بن مروان ، فان عمرو بن العاص رضى الله عنه ، وهو يومئذ فى نحو التسعين من عمره ، وصف هذا الفتى من قريش ، وهو فى الخامسة عشرة من عمره تقريبا فقال (آخذ بثـلاث تارك لثـلاث : آخذ بقلوب الرجال اذا حدث ، وبحسن الاستماع اذا حدث وبأيسر الامرين عليه اذا خولف · تارك للمراء ، تارك لمقاربة اللئيم ، تارك لما يعتذر منه) فلعل هذا يحبب اليك حسن الاصغاء ولوشق عليك ماتسمع .

وهذا القسم الرابع من الغناء تغنى به شاعرنا قبل القسم الثالث بزمن قليل كما اسلفت ، وبعد التغنى بالقسم الثانى بزمان طويل ، وبعد التغنى بالبيت الأول من القسم الثانى ، ثم بالقسم الاول كله ، بزمان متطاول ممتد . ويحسن هنا أن اذكر ما أكثرت الاشارة اليه من قبل وهو الفترات التى تغنى فيها الشاعر بجملة هذا الغناء وهى خمس فترات ، بهذا الترتيب .

الفترة الأولى : تغنى فيها بالبيت الخامس وحـده ، وهو الذى وضـعه فى أول القسـم الثانى ، بيت واحد ·

الفترة الثانية : تغنى فيها بالقسم الاول كله ، أربعة أبيات ·

وهاتان الفترتان قبل خروجه للطلب بثـأر خاله .

الفترة الثالثة : تغنى فيها بالقسم السابع ،بيتان .

الفترة الرابعة : (أ) تغنى فيها بالقسم السادس ، بيتان .

(ب) ثم بالقسم الخامس ، بيتان .

وهاتان الفترتان ، كانتا على اثر ادراكه ثأر خاله ، فى طريق عودته الى دياره .

الفترة الخامسة : (أ) تغنى فيها بالقسم الثانى من البيت السـادس الى الثالث عشر ، ثمانية أبيات .

(ب) ثم بالقسم الرابع كله ، ثلاثة أبيات .

(ج) ثم بالقسم الثالث كله ، أربعة أبيات.

وهذه الفترة بعد ادراك ثاره وعودته بزمان طويل ، وهى فترة الذكرى ، وتغنى فيها بأكثر القصيدة .

والفترة الاولى والثانية متداخلتان ، حتى لو شئت ان تجعلهما فترة واحدة لم تبعد . والفترة الثالثة والرابعة اشد تداخلا ، فلو جعلتهما فترة واحدة لم تخطىء ، وتصير الفترات ثلاثا فحسب، فاى ذلك رضيته فقد أصبت . وظاهر ان الشاعر حين اعاد بناء القصيدة ، لم يبال بترتيب فترة الغناء وزمنه ، فرتبها ترتيبا آخر ،أىعبث به يفضى الى فساد كبير . ولكى اسهل على القارىء واعينه ، اسوق ترتيب القصيدة باقسامها السبعة متتابعة ، مبينا فى كل قسم فترة التغنى به ، وارقام الأبيات على تتابعها :

القسم الاول : غناء الفترة الثانية ، أربعة أبيات (١ — ٤)

القسم الثانى : غناء الفترة الاولى ، بيت واحد (٥)

ثم غناء الفترة الخامسة (أ) ، ثمانية أبيات (٦ — ١٣)

القسم الثالث : غناء الفترة الخامسة (ج) ، أربعة أبيات (١٤ — ١٧)

القسم الرابع : غناء الفترة الخامسة (ب) ، ثلاثة أبيات (١٨ — ٢٠)

القسم الخامس : غناء الفترة الرابعة (ب) ، بيتان (٢١ — ٢٢)

القسم السادس : غناء الفترة الرابعة (أ) ، بيتان (٢٣ — ٢٤)

القسم السابع : غناء الفترة الثالثة ، بيتان (٢٥ — ٢٦)

(ويحسن بالقارىء ان يثبت هذه الفترات على هامش القصيدة المنشورة مرة ثالثة فى صدر هذا العدد ، ليسهل عليه متابعة ما نحن فيه). وهكذا ترى ان الشاعر ، حين اعاد بناء القصيدة، قد شعث ازمنة الأحداث وازمنة الغناء باقسامه السبعة تشعيثا تاما . افتتح القصيدة بالقسم الاول ، أى بغناء الفترة الثانية ، وكان زمنه قبل الخروج للطلب بثار خاله . ثم اتبعه القسم الثانى ، فبداه بغناء الفترة الاولى ، وهو بيت واحد قاله حين جاءه نعى خاله ، ومع ذلك فقد ضمه الى غناء الفترة الخامسة (أ) ، وكانت بعد ادراكه ثار خاله بزمان طويل ، أى فترة الذكرى . وفعل ذلك ، على تباعُد ما بين زمان البيت الاول من زمان هذا القسم والأبيات التى ضمه اليها . وقد فرغت من بيان سبب ذلك من فعله فى المقالة الثالثة وأول المقالة الرابعة . ثم وضع القسم الثالث ، وهو غناء الفترة الخامسة (ج) ، تاليا لغناء الفترة الخامسة (أ) مقدما اياه على غناء الفترة الخامسة (ب) ، وعلى غناء الفترة الثالثة ، وغناء الفترة الرابعة بجزئيها، على ان هاتين الفترتين اسبق من فترة الذكرى، لأنهما كانتا على ابر ادراكه ثأر خاله . وقد فرغت فى صدر هذه المقالة من هذا القسم الثالث ، ومن صفته وحركته وانغامه .

ثم اتبعه هذا القسم الرابع الذى زحزحه عن زمانه ، لأنه غناء الفترة الخامسة (ب) ، فترة الذكرى أيضا ، ومقدما اياه أيضا على غناء الفترتين الثالثة والرابعة اللتين ختم بهما القصيدة ، مع انه تغنى بشعرهما قبل ذلك بدهر طويل .

وهذا الذى كشفت لك امره ، من « تشعيث الأزمنة » ، أعنى تشعيث أزمنة الأحداث ، ثم تشعيث ازمنة التغنى ، بالتقديم والتأخير ، والتفريق والجمع ، يدلك اظهر دلالة على ما قلت آنفا : ان شاعرنا لم يرد قط ان يقص قصة لأن القصة قوامها الحدث ، والحدث مرتبط بالزمان ، والقصة تتطلب تحدر الاحداث على سياق تحدر الزمن . وقد تنبه « جوته » الى شىء قريب من هذا ، وغفر الله ليحيى حقى ، فمن الافضل والأسلم ان اقول ان جوته نفسه لا غيره، هو الذى أساء العبارة بالعربية عن ذلك أشد الاساءة ، حيث قال ، فيما روته « مجلة المجلة » (عدد مارس ١٩٦٩، ص : ٢٨) : «وأروع ما فى هذه القصيدة فى رأينا هو أن النثر الخالص الذى يصور الفعل ، يصير شعريا بواسطة نقل الحوادث من مواضعها !! . ولهذا السبب ، ولأنها

تكاد تخلو خلوا تاما من كل تزويق خارجي ، يزداد جلال القصيدة . ومن يقرأها بامعان ، لا بد أن يرى الاحداث من البداية حتى النهاية، وهي تنمو وتتشكل أمام خياله !! » ، انتهى كلام «جوته» . وعلى ما في هذه العبارة من الغموض والتفكك ، وعلى أن الأمر ايضا ليس كما يظن «جوته» ، وظنه مبنى على ما عهده هو فى أشعارهم ، فانه قد نفذ بتوتره وتوقده ، الى عمق لا بأس به من الاحساس بشيء لا عهد له بمثله . وحسبه هذا من الفضيلة ، بيد أن كلامه الذى سبق هذا ، فى صله بعض مقاطع هذه القصيدة ببعض ، يدل دلالة قاطعة على أن هذا الذى نفذ اليه ، ليس الا احساسا طارئا مبهما غامضا ، لم يأت عن تفكير واضح نافذ ، ولذلك لم يبال بما قاله ولا بما اقترحه أحد ، حتى المستشرقون من بنى جلدته ، أمثال « سير تشارلز لايل » ، و « نكلسون » الذى اطلع على ما قاله وكتبه ، وذكر ذلك فى تقديمه لترجمة القصيدة ، وقد أشرت اليها آنفا .

و « تشعيث الأزمنة » ، « تشعيث أزمنة الاحداث » و «تشعيث أزمنة التفنى » الذى سقط عليه « جوته » خبط عشـــواء ، حين قرأ ترجمة هذه القصيدة فى اللاتينية ، موجود مألوف فى أشعار الجاهلية ، ولكنه يخفى أمره حتى لا يـــكاد يعرف ، وهـــذا الخفاء هو الذى يؤدى ببعض المتهورين الى الظن باختلال بعض القصائد، فيعمدون الى اعادة ترتيبها ترتيبا لا ينتهى العجب من سخفه . و « جوته » نفسه فوجىء بالتنبه الى هدا « التشعيث » الدى لا عهد له بمثله فيما ألف من الشعر ، ففرح به فرحا شديدا ، وعده أكبر سبب فى روعة هده القصيدة . ولكن لم يلبث ان انطفأ بريقه في نفســه ، فانزلق الى التناقض حين اقترح لها ترتيبـا ينسـف هدا « التشعيث » ، الدى فرح به نسفا بمرة ! وهدا غريب جدا من مثله والله اعلم !!

ولكننا نخطىء خطأ كبيرا فى حق الشـعر والشعراء اذا نحن وقف بنا التنبه على هذين الزمانين وحدهما : « زمن الحدث » و « زمن التفنى » ، ثم ادرنا النقد عليهما . لأن زمن «الحدث» زمن مؤقت مفروض على الشاعر من خارج ، واكبر أثره يكاد يكون قاصرا على اثارة نفس الشاعر وتهيئتها للتفنى ، وهو زمن سريع الانقضاء . و « زمن التفنى » ، انما هو توقيت لاستجابة النفس لحافز الاثارة ثم بلوغ الاستثارة درجة من النضج والتحفز ، تجعل الفناء ينفصل عن النفس طليقا بلا اكراه ولا قسر . وعند الوهلة الاولى قد يكون « زمن الحدث » و «زمن التفنى» من القرب والتلاصــق والتلازم ، بحيث يكونان كأنهما زمان واحد . ولكن هدا لا يكاد يبقى على ذلك الا فتره قصيره جدا ، وهى الفترة المتصلة بزمن الحدث ، وهى فتره لا يمكن ان تدوم غير قليل خطفا ، ثم تنقطع اضطرارا . بيد أن هده الفتره القصيرة الخاطفة ، هى التى توشك ان تكون تحدد طبيعة نغم التفنى ، سواء انفصل عنها غناء أو لم ينفصل . وقد تتابع بعد ذلك احداث أخرى ، قبل التفنى ، او معه ، أو بعده ، وتكون هذه الاحداث المستجدة وثيقه الصلة بالحدث الاول ، ثم تجرى فى النفس مجرى الحدث الاول، وتتدخل أيضا فى تحديد نغم التفنى أو تعديله، تبعا لما يكون فيها من قوة أو ضعف ، أو تبقى منعزلة قائمة بنفسها ، تساير الغناء المنطلق من الحدث الاول المثير ، وقد ترفضه بين الحين والحين ببعض ما تتميز به عنـه . وبانقضاء « زمن الحدث » و « زمن التفنى » الاول ، اضطرارا ، ثم انقضاء ما يليه أيضا من الاحداث المتصـلة بالحدث الاول . ينشأ عنها جميعا زمن آخر ، لا بد من استبانته استبانة تامة واضحة .

ففى هذه الفترة القصيرة الخاطفة ، يتولد زمن ثالث ، هو «زمن النفس» ، وهـــو مختلف كل الاختلاف فى طبيعته عن طبيعة « زمن الحدث »وعن طبيعة « زمن التفنى » . وذلك أن « زمن الحدث » زمن متصل محـــدود ينقطع بانتهاء الحدث ، وبانقضاء تأثيره المباشر على النفس ، و«زمن التفنى» ، محدود أيضا ، وليس لهوجود مؤثر الا بعد بلوغ اســـتثارة النفس درجة من النضج والتحفز تجعل الغناء ينفصل عنها طليقا بلا اكراه وبلا قسر . أما «زمن النفس» ، فليس من هذين فى شىء ، (وكنت أوشك أن أسميه «زمن التخلق» كتخلق الجنين حتى يتم خلقه، ولكنى عدلت عنه لقصور دلالته) . فزمن النفس، هو الذى يحمل ما بعثته « أزمنة الاحداث » على اختلافها أو ترافدها ، وهو الذى يتحكم من أجل ذلك في نغم البيت من القصـــيدة ، أو فى نغم مقطـــع كامل منهـــا ، وهو الذى يؤثر فى تخير الألفاظ والتراكيب والدلالات ، فينتظمها النغم الواحد ، أو الانغام المختلفة التى يتكون منها لحن واحد متكامل ، وهو الذى نسميه «القصيدة» .

وهو بهذه الصفات التي وصفت زمن متطاول ممتد لا يتقطع ، ولا ينقضي الا بانقضاء القصيدة والفراغ منهـــا ، وفيه تتولد المعـاني ، وتتخلق الالفــاظ ، وتنفطر التراكيب ، ثم تنفصل عنه تامة التكوين · وفوق ذلك كله فان هذا الزمن ، لأنه زمن مركب من أزمنة نفس متداخلة مختلفة أو متفقة ، فهو قابل أيضا لأن يتجزأ وينفصل بعض منه من بعض ، حتى يكون هــذا الجزء المنفصل هو المؤثر في الغنـاء وفي نغمه ســاعة الافضاء ، أى عند بلوغ أقصى «زمن التغني» ببيت أو ببعض بيت ، وبمقطع كامل أو ببعض مقطع · وهذا الزمن أيضا سريع الحركة ، كثير التقلب ، طليق من القيود ، يتجمع فيكون كأنه ذو طبيعة واحدة ، ثم ينشـق منه جزء فاذا هو ذو طبيعة مباينة لهـــا بعض المبـــاينة ، ولذلك فهو كثير التشكل ، مع احتفاظه بخصائص مشـــتركة في هذه الاشكال ، والماضي والحاضر وما بينهما عنده شيء واحد ، كأنهـــا زمن دائم لا يتحرك ، ثـم لا انقطاع له · فمن أجل ذلك قد يكون « زمن التغني » بعيدا جدا من « زمن الحدث » ، وقد يتخللهما أيضا «أزمنة أحداث» و «أزمنة تغن» ، ومع ذلك يصدر الغناء ، أو المقطع من الغناء ، وهو قريب الشبه بما صدر منذ قديم ســاعة تلاصق «زمن الحـــدث» و «زمن التغني» ، وان اختلفت أيضا معاني المقطع الحديث من المقطع الاول القديم كل الاختـــلاف · وكذلك نرى أن مرور الوقت لا يؤثر في «زمن النفس» ، ما دام قائما فيها ، ولا ينقطع الا بانقطاع الغناء كله والفراغ منه ·

و «زمن النفس» خفي جدا ، لأنه كامن في قرارة النفس الشاعرة ، متدفق في أعماقها السحيقة ، والشعراء يجدونه في أنفسهم بالقلق والحــيرة ، وبالاستغراق والاستبطان ، وان لم يعبروا عنه باللفظ · وهو أيضا الذي ينفذ في البحر الواحد الذي يستخدمه شـــاعران وثلاثة وأربعة ، فاذا قصائدهم كأنها من بحور مختلفة ، وذلك للأثر العظيم الذي يحدثه «زمن النفس» في تقسيم نغم البـــحر وأجزائه ، وفي أنفس الـكلمات ، وفي أوزانها ، ثم في انتظامها مركبة في النغم المفرد ، ثم في أنغام القصيدة المتكاملة في لحن واحد · وهـذا الذي أقوله كان معروفا عند عبيد الشعر في الجاهلية والاسلام ، يجدونه في أعماق نفوسهم بسليقتهم الصـــافية من الشوائب ، وهي سليقة منفردة بالتقدم والسـبق على من كان قبلهم من الامم ومن جاء بعدهم الى يومنا هذا ، وعليه بني شـــعرهم وبيـــانهم وعروضهم ، وأعانهم على الاستجابة له ، ما انفتقت به سلائقهم عن هــذه اللغة الشريفة المستجيبة لما يتطلبه هــذا الزمن الثالث «زمن النفس» في جثـــمان الغناء ، وهو اللغة وألفاظها ، وفي روح الغنـاء ، وهو الوزن والنغم ·

ومن الدليل على أن أثر « زمن النفس » الذي وصفته كان معروفا عندهم ، ما روى من أن ذا الرمة أنشد جريرا قصيدة طويلة جدا ، هجا فيها بني امرىء القيس بن زيد مناه ، فلما سمعهـا جرير قال له : لم تصنع شيئا · ثم أرفده بثلاثة أبيات فأخذها ذو الرمة فدسها في وسط شـعره لتخفى ، وهي التي يقول في آخرها :

وَيَهْلِكُ بَيْنَهَا المَرَئِيُّ لَغْوًا كَمَا أَلْغَيْتَ فِي الدِّيَةِ الحُوَارَا

(المرئي ، نسبة الى امرىء القيس ، و «الحوار» ولد النــاقة حين تضعه أمه ، وهو لا يؤخذ في الدية ولا يعد) ، ثم سمع القصيدة من الفرذوق ، فلما بلغ هذه الأبيات ، أطرق الفرزدق ساعة ، ثم قال له : أعد · فأعاد ، فقال : كـذبت وايم الله ، ما هـذا لك ! ولقد قاله أشد لحيين منك (أي فكين ، ثنية فك) ! ما هـذا الا شـــعر ابن الاتان (يعني جريرا) · فتمييز الفرزدق ثلاثـة أبيات مدسوسة في غمار قصيدة طويلة ، (وجرير والفرزدق وذو الرمة من بني تميـــم جميعـــا) ، يدلك على ادراكهم تمام الادراك لهذا الأثر الخفي الحادث في النغم وفي أجـــزائه ، وفي أنفس الكلمات وأوزانها ، ثم في تركيبهـــا في الجملة والنغم ، وكأن هذا الأثر هو النغم المميز للصوت، اذ يتكلم متكلمان من وراء ســـتار بكلام واحد ، فتميز صوت هذا من صوت ذاك ·

فمن أجل ذلك أجد أن « زمن النفس » ، هو الزمن الشعري على الحقيقة ، وهو أنفـذ الازمنة الثلاثة في غناء الشعراء ، وفي مقاطع هذا الغناء ، وفي تشعيث «زمن الحدث» و «زمن التغني» لأنه هو المتحكم في بناء الغناء وفي تكامله ، وهو الذي عليه المعول في نقد الشعر ، اذا كان الناقد مفطورا على غرار طبائع الشعراء في تذوقه للشعر ، أى اذا كان عنده القـدرة على تمثل « زمن النفس » حاضرا في نفسه عند تلقي غناء الشعراء ، ليميز به أثر هذا الزمن فيما يقرأ ويسمع · أما اذا كان النـــاقد غسيلا من هذه الفطرة ، أو من طائفة المتخصصين (بحكم ظروف الدراسة وحسب) ، فهذا الزمن الثالث يضلله ويوقعه في الحيرة ، بما يدخله على الشعر من التنوع والتشابه ، والتشعيث

والتسريح ، والتقديم والتأخير • وقد مضى مثل الشاعر العظيم « جوته » ، فان كمون هـذا الزمن الثالث في نفسه ، في التغني بالشعر وفي تذوقه، وان لم يدركه ادراكا واضحا ، هو الذى نبهه الى ما فوجىء به من « التشعيث » الغريب في هذه القصيدة • أما ثمار أشجار الدردار بكمبردج ، «سير تشارلز لايل» و «نيكلسن» ، فلم يباليا نقرة (أى لا كثيرا ولا قليلا) بهذا الذى تنبه له الشاعر العظيم ، وعده سببا في روعة القصيدة • وذلك لأنهما ممـكن أن يدخلا في طائفة المتخصصين ! وهما أيضا لا يملكان فطرة كفطرته ، وان كان عندهما من الابهـة والفخفخة ، ومن النظر الأعلى الى هذا الحضيض الأسفل ، قدر لا يستهان به• ولو تأملت قليلا لوجدت أن فقدان هذه الفطرة في التذوق ، هي التي ألقت رقاق الحطب على القبس الضـعيف ، ثم ظلت تحييه بأنفـاسها ، حتى اشتعلت النار وتوهجت بالمسألة التي عرضت لها في أول مقالة ، وهي مسألة الشعر الجاهلي وادعاء أنه منحول • ومعلوم أن أول نافخ في نارها هو ثمرة من ثمار أشجار الدردار باكسفورد ، وهو «مرجليوث» ، وان كنت لا أعلم أفي أكسفورد أشجار دردار أم لا ! ولكن ما دامت هذه الثمرات متشابهة فلا بـد أن تكون ثمرات من شـجرة واحدة ، فلا بد اذن أن يكون في اكسفورد أيضا أشجار دردار ، والله أعلم !

وأرجو أن يكون البيان قد أسعفني على توضيح بعض معاني « زمن النفس » ، وأثره في الغناء ، وفي بناء مقاطعه ، وفي امتداد لحنه المتكامل بأنغامه المختلفة ، من فاتحة القصيدة الى خاتمتهـا • و « زمن النفس » هو الذى شعث « أزمنة الأحداث» و « أزمنة التغني » في هذه القصيدة ، وهو الذى أقام بناءها على ما وصفت آنفا في ترتيب القصيدة وفي أزمنة التغني بها • ولو كنت أستطيع أن أوجد لحركة نفس الشاعر وأحاسيسه أنسـابا تنتمي اليها ، لكي أوضح ما فعله « زمن النفس » في غنائه ، لقلت ان القسم الرابع من القصيدة ألصقهن نسبا بالقسم الأول (١ ــ ٤) وهو غناء الفترة الثانية ، وبالبيتين الأولين من القسـم الثاني (٥ ، ٦) وأولهما من غناء الفترة الأولى ، والثاني من غناء الفترة الخامسة ، ومع ذلك فهو منهما بمنزلة الولد صلبية (أى منحدرا من الصلب خالص النسب) = ثم هو أيضا أقربهن نسـبا الى بقية القسم الثاني (٧ ــ ١٣) وهو غنـاء الفترة الخامسة وهو منه بمنزلة الحفيد •

فهذا القسم الرابع عليه مسحة من الكآبة والحزن ، كأنه ظل غمامة سارية ، وفيه رنة من المضاضة ، والألم كأنه نشيج مكتوم ، وذلك يدنيه دنوا شديدا من القسم الأول ، ومن البيتين الأولين من القسم الثاني = وفيه من سـلالة الكمد المكظوم ، ومن العزم المكفوف ، ومن التصميـم المتلفع بالوجوم ، ما يكاد يجعله ملتحما بالبيتين الثالث والرابع من القسم الأول • وآثار ذلك في تشابه النغم ظاهرة كل الظهور • فهذا القسـم الرابع دخله ثمانية زحافات في ثلاث أبيات ، ستة منها في البيتين الأولين • وهذا يجعله قريب الشبه جدا من القسم الاول ، وهو أربعة أبيات ، دخلها اثنا عشر زحافا ، تراكم في البيت الثاني وحده خمس زحافات منها ، حتى صار :

فعلاتن ، فعلن ، فعلاتن ، فعـــلاتن ، فعلن ، فاعلاتن

(وهذا هو عروض بحر المديد) وزحافه الخبن فيه : حذف الساكن من السبب الاول من «فاعلاتن فاعلن» ، والزحافات كلها عندي ، عمل من عمل « زمن النفس » ، وليست اضطرارا ولا لغوا)• وهذه الزحافات ، كما قلت في المقالة الثانية ، تحدث في بحر المديد قبضا شـديدا ، وتزيد أناته واحجامه وقلقه ، وتورثه كآبة ومضـاضة وكمدا ووجوما • فهذا النغم المزاحف في القسم الرابع ، وهو من غناء فترة الذكرى ، يطـابق معاني النفس المختزنة في القسم الاول ، وهـو غناء الفترة الثانية عندما جاء نعي خاله ، واختلفت بنوفهم حتى قعدت عن الأخذ بثأره •

بيد أن هذه الأبيات الثلاثة في القسم الرابع ، بزحافاتها الثمانية ، متولدة أيضا من الاعجـاب بخاله وبأسه وسطوته ، ومتولدة أيضا من نشوة ذكراه الغامرة المتدفقة في أنغام القسم الثاني ، من البيت السـابع الى البيت الثـالث عشر ، وهي الأبيات التي لم يدخلها غير تسعة زحافات وحسب ، مع أنه سبعة أبيات (أى نحو ضـعف القسـم الأول ، وأكثر من ضعف هـذا القسم الرابع) ، فانسابت أنغـامها قلقـة سريعـة مسترسـلة ، متتابعة القبض والبسـط ، كأنها صلصلة ماء ينحدر من ينبوعه بين الصفا ، ويتردد صدى صلصلته بين مخارم جبال الشعر •

ولكن لما كان مولد هذه الأبيات الثلاثة ، منحـدرامن احساس قديم لا يزال يرجع نغم الأبيات السبعة التى تم بها غناء القسم الثانى ، لم يكن لهـــذاالاحساس من أثر واضح الا فى البيت العشرين ، وهو ختام الأبيات الثلاثة ، فصار منحدرا سريعامسترسلا ، شديد الشبه بها ٠ فمن أجـل ذلك قلت فى نسبها : أنها من هذا القســم الثانى بمنزلة الحفيد ٠ وأيضـا ، فان « زمن النفس » قد عمل عمله بمهارة فائقة ، فوجدنا شــيئا يشد فاتحة هذا القسم الرابع ، الى ختام القسـم الثانى ، كأنه حنين حفيد محزون الى جده الذى رباه ونشأه ، وذلك أن البيت الأول من القسـم الرابع ، وهو الذى تسيطر عليه الكآبة سـيطرة تامة :

فَلَئِنْ فَلَّتْ هُـــذَيلٌ شَباهُ لَبِما كان هُذَيْلاً يَفُـــلُّ

يختلس النظر ويديمه الى جده ، وهو البيت الأخير من القسم الثانى الذى يهتز بالنشـــوة والاعجاب :

يَرْكَبُ الهَوْلَ وحيـــداً ، ولا يَصْحَبُهُ إلا اليَمـــانى الأفَلُّ

ويطمح اليه من بعيد بالنغم واللفظ : (فلت ، شباه ، يفل) ، ويحن اليه ببعض المعنى وببعض الاحساس وان لم يطمح اليه بتكامل المعانى ، ولابتلاؤم الاحساس ، ولا باطراد السياق ٠ فمولد هذا القسم الرابع من الاحساس القديم بترجيـع القسم الثانى ، وطموحـه وحنينـه الى « يركب الهول وحيدا ٠٠ » ، يجعله أشد التصاقا والتحاما بهذا الموضع من الغناء ، منه بالقسم الاول والبيتين التاليين له (١ ـ ٦) ٠ ولو وقع مثـل هـــذاالشاعر لم يتوغل فى أسرار النغم توغل شاعرنا هذا ، ولم يكن عنده ما عنده من المهارة والحذق والمكر ، لألحق هذا القسم الرابع بالقسم الثـانى دون أن يفصل بينهما بشىء ، (أى يضعه قبل : وفتو هجروا) ٠ ولكن حذق « زمن النفس »الكامن فى أعماقه السحيقة ، نفض يده من هذا الخاطر ، ولا أشك أنه قد خطر له ، لأنه لو فعل ما أوحى به لكان مضطرا أن يرفد هذا القسم الرابع بفاتحة تجعله أشد التصاقا والتحاما باحســـاس البيت الأول منه بالقسم الثانى : « خبر ما ، نابنـــا ، مصمئل » ، وبنغم البيت الذى يليـــه : « بزنى الدهر ، وكان غشـــوما » (وفيه ثلاث زحافات متتابعة) ، ثم يأتى عندئذ بعد الفاتحة بقوله :« فلئن فلت هذيل شباه » ٠ وبذلك يكون قد أخـــرج الغناء كله مخرج الرثاء ، لا مخرج الذكرى = ولكان هذا يقتضيه أن ينقض بناء القصيدة كله ، وأن يكسب الفاظها وأنغامها سمتا آخر غير هذا السمت، ولأنزل بالقصيدة كلها أذية مؤلمة ، ولنزلت عندئذ درجات من ذروتها الشاهقة التى بلغتها ٠ فمن أجل هذا ، ومن مخافته ، أقدم « زمن النفس »على التشعيث ، فقطع أواصر القسم الرابع التى تربطه بالقسم الثانى وخاتمته ، وأنزل بينهمـــا القسم الثالث وهو آخر ما تغنى به الشـــاعر (١٤ ـ ١٧) ، لأنه أدنى اليه نسبا ، وأقـرب اليه شبها ، ولأنه متحدر كتحدره ، بل لعله أشد منه تحدرا وانسيابا ، وطلاقة وبشاشة واهتزازا ، ووثبا بين البســـط والقبض ، كأنه وقع أنامل راقص ماهر متتابع الوثبات على نغم يسرع ، ثم يتأنى خطفة ، ثم يسرع ٠ ولذلك لم يدخل هذه الأبيات الاربعة (١٤ ـ ١٧) غير أربعة زحافات مع خلو البيت (١٦) من الزحاف ، فهذا المقطع أقل المقاطع السبعة كلها زحافا ، فذلك ســـبب ما وصفت من حركته المتحدرة الطليقة ٠

وبقطعه أواصر هذا القســم الرابع من القسم الثانى (٥ ـ ١٣) وصله وصلا متلاحما جـــدا بنغم القسم الخامس (٢١ ، ٢٢) وهما بيتان ، فيهما أربعة زحافات ، ثلاثة منها فى البيت الأخير (٢٢) ، وترك البيت (٢١) يستدعى ما قبله بذكر « هذيل » ، الذى تكرر مرتين فى البيت الثامن عشر ، مع ما فى البيت الثانى والعشرين من المعنى المتصل أشد اتصال ، بمعنى القسم الرابع كله ٠ وهكذا بلغ « زمن النفس » الغاية فى الحذق والمهارة والمكر ، والسداد أيضا ٠

وقد عجبت لجوته ، لأنه وان لم يعرف العربية لمح باحساسه المتوقد ، وبتوتره المستجيب لنبضات الفن ، هذه الصلة بين هذا القسم الرابع ، وبين القسم الأول ، كما وصفتها آنفا ، فقال فيما روته « مجلة المجلة » (عدد مارس ١٩٦٩ ص : ٢٨) حين ذكر ما اقترحه من ترتيب للقصـــيدة ، قال : « والمقطوعـــة (!!) الثامنة عشر ، ترجع بنـــا القهقرى ، والتاسعة عشرة والعشرون كان من الممكن أن توضعا مباشرة بعد المقطوعة الأولى !!» (يعنى بالمقطوعة : البيت !!) ٠ وهذا احســـاس

عجيب جدا بالصلة التي وصفتها ، قد ضمنـــه في قوله : « ترجع بنا القهقرى » ، وهذا حسبه من الفضل والبراعة • ولكنك لو طاوعت «جوتة» وفصلت البيت الثامن عشر عن البيتين التاســع عشر والعشرين ، لكان شيئا مضحكا جدا ، ولووضعت ما اقترحه حيث اقترحه ، لكان هكذا : « مطرق يرشــح موتا ، كما أطرق أفعى ينفث السم ، صل = وبما أبركها في مناخ » ، وهذا كلام فارغ جدا ومضحك جدا أيضا ! وانما اقترح ذلك « جوته » لســوء ترجمـه « فريتــاج » للقصيدة ، ثم لهبوط ترجمته هــو للقصــيدة وفسادها ، (ولا داعي لذكر ما بعد ذلك !) ، فاقترح هذا الترتيب ، اعتمادا على ما فهمه من هذا الخلط والفساد والهبــوط ، في الترجمة اللاتينية والترجمة الألمانيـــة = لا اعتمادا على القصيدة العربية نفسها كما كان ينبغي أن يفعل وفي فعله هذا من غطرسة بني جلدته ما كنت أحب أن أنزهه عنه ، لفضله وبراعته واحسانه • فلو أن يحيى حقي قبل أن يكتب ما كتب في فاتحة مجلة « المجلة » (مارس ١٩٦٩) ، حمل نفسه على أن يعود فيقرأ هذه القصيدة في عربيتها الشريفة، لأنف لنفسه ولعقله أن يقول ، يذكرنـا ويذكر الناس : « فلعلهم الآن (!!) حين يقرأون هذه القصيدة ، بعد أن انعكست عليها ترجمة جوته ، يرونها تتوهج بجمال فذ متجدد » ، = ولأنف أيضا أن يقول : « ما أجدرنا بأن نقرأ تراثنا ونفهمه ونهتز له ، كما فعل جوته » = ولأنف أيضا أن يقول ان جوته قرأ القصيدة «فرآها مختلة الترتيب ، (ويعني القصيدة العربية !!) ، واقترح لها ترتيبا جديدا » = ثم لأنف أشد الأنفه أن يوجه هذا الســؤال الذي كلفني كل هذا الجهد اكراما ليحيى : « كيف اذا صح أنه فتات – (يعني أيضا القصيدة العربيه !!) – أمدت جوته بخيط استطاع بفضله أن يسلك عليها أبياتها في ترتيب منطقي ؟ أفتكون قصيدة تأبط شرا وصلتنا مختلة الترتيب ؟ » • كلا ، لا فتات ، ولا اختلال ، وأظنه صار معلوما أيضا أنه لا خيط ، ولا فضل ، ولا سلك، ولا ترتيب منطقي ، ولا حاجة أبدا، والسلام! ولقد قلت من قبل أني أكره العبث أشد الكره ، وأكره أن أشغل الناس بما لا قيمة له في ذاته ، فكان الصــمت أولى بي ، غير أن المضطر يأكل ما حرم الله وتستبشع النفوس شميمه •

●●●

وأعوذ برب الفلق ، من شر ما خلق ، ومن كل صوت بهيم ، (أي لا ترجيع فيه ولا تطريب) ، وأعود الى هزج الغنــاء ورقراقه المتدفق • فهذا القسم الخامس (٢١ ، ٢٢) ، هو الغنــاء الثالث في ترتيب ما تغنى به شاعرنا في الفترة الرابعة، فقدمه على أخويه السابقين له في « زمن التغني » من هـــذه الفترة ، وهمـــا القسمان السادس والسابع • وقد ذكرت آنفا أنه لما قطع اواصر القسم الرابع (١٨ ، ٢٠) التي تربطه بالقســم الثاني (٥ – ١٣) ، واقحم بينهما القسم الثالث (١٤ ، ١٧) = أدى هذا القطع الى وصله بهذا القسم الخامس (٢١ ، ٢٢) وصلا متلاحما أشد التلاحم • وبيان ذلك : أن « هذيلا الذين قتلوا خاله ، وأناموه على مثل الجمر حتى يدرك ثاره منهم ، وملأوا جوفه كمـــدا وغيظا ، وســخيمة وحقدا = كان اسمهم هذا خفيا متواريا منذ بدأ بالأبيات الأربعة الاولى التي ذكر فيهـا أنه وراء الثأر ، وأنه بت عزيمته على الايقاع بهم ، وطوى ضلوعه على استباحتهم ، وهو « مطرق يرشـح موتا ، كما أطرق افعي ، ينفث السم ، صل» = وظل اسمهم هذا خفيا أيضا حتى فرغ من التغني بخاله (٥ – ١٣) وظل اســما متواريا في ضمير الغــائب المثير للتنبه في البيت السادس عشر : « فادركنا الثأر منهم •• » = ثم ظهر فجاة ظهورا مستفيضا علانية في البيت الثـامن عشر ، حيث ردده مرتين في صدر الغنــاء وعجزه ، في دبيب نغم متثاقل وقور الوطء ، لاجتماع ثلاثة زحافات فيه ، تزيد النغم أناة وبطئـا وركانة ، وتجعــل مسقط « هذيل » على جزئه السريع غير المزاحف: «فلئن فلت هذيل » ، ثم مسقطه مرة أخرى على جزئه البطيء المزاحف بزحافين متتابعين : (لبمـا كان هـــذيلا •• » = تجعــل مسقطــه مرتين متخاصرتين (والمخاصرة ، أخذ الرجل بيد الرجل وهما يمشيان معا) ، كأنه ترجيع صدى صوت يتردد بين جبلين متناوحين (أي متدانيين متقابلين)، صوت ضخم أجش منبعث من صدر راب بالكبرياء والتيه والعنجهية ، تنسرب في جلجلة بقية غيظ قديم مكتوم ، ملثمة بالألم والمضاضة والوجوم ، كما وصفت ذلك من قبل • ولا غرو ، فانه انما تغنى بهذا القسم الرابع (١٨ – ٢٠) في فترة الذكرى ، بعد ما لقي هو والفتية من أصــحابه مالاقوا ، حتى أبلغوا النـكاية في هذيل ، وحتى شفى منهم غليله ، أي كان ذلك بعد عودتـه الى دياره بزمان طويل •

وأزيد الأمر بيانا ، فان روعة « زمن النفس » في عمله لا تكاد تنتهي • فثلاثة أبيات (١٨–٢٠) من « بحر المديد » ، هذا البحر القلق الذي يهتز نغمه بين البسط والقبض دراكا ، تدخلها ثمانية

زحافات ، فاذا هو نغم متثاقل ، ركين ، وقور الوطء ، يدلف بما جمل من بأو وشموخ = (دنف يدلف دليفا: مشى مشيا بطيئا ثقيلا متقارب الخطو ، مشية حامل ثقل · و «البأو» بفتح الباء وسكون الهمزة ، التنفخ والعظمة والتطاول · و « الشموخ » رفع الانف واشراف الرقبة تعاظما وتعاليا · واعلم انى لا اريد الاغراب ، بل وضعت هذه الالفاظ لاصف حركة النغم ، وصوته ، ووقعه ، وتموجه ، وتصويره للمعانى فى خلال ترجيعه الالفاظ التى يحملها على أجزائه المتلاحقة · ولست بمعتذر ، وانما انا مبين بألفاظ اللغة عن معان مجردة فى النغم وحده ، فوضعت ألفاظا لصفات الأنغام تميزها · وقد مر بنا كثير من مثل ذلك فى المقالات ، ولكنى لم أشر اليه ، فان شئت فتنبه له) = نغم مصور ببطء حركته ودليفه وتثافله ، لتيه تياه وكبريائه وعنجهيته ، ولأبهة ظافر ، غالب ، آيب بأنبل غنيمة غنمها : ادراك ثأر «قتيل دمه مايطل» ، ولو قعد عنه اخواله بنو فهم بقضهم وقضيضهم ، ثأر فتى صارم ماض فلت «هذيل» شباه ، وقد فضى دهره يفل بيأسه شبا «هذيل» ، ويبركها ذليلة فى كل مناخ شرس يدمى أخفافها وكلاكلها وركباتها ، فيطول فى الذل الجارح رغاؤها وجعجعتها ، ثم لا يغبها (أى لا يتاخر) ، بل يفعل ذلك كل يوم ، حتى ينقض عليها كالعقاب المدلة ، وهى فى الشواهق من جبالها والحصين من معاقلها ، فلا يزال له فيها، بعد القتل نهب لديارهم ، وشل وطرد لأنعامهم·

فهذه العلانية ، وهذا الظهور المستفيض المفاجىء بالتصريح باسم « هذيل » ، بعد خفائه وتواريه من اول القصيدة الى أن بلغ البيت الثامن عشر ، جعل التصريح باسم « هذيل » كأنه نور باغت الظلام الجاثم المستطيل فاضمحل، واستنار كل خفى كان فيه · فاستدعى ظهور «هذيل» فى هذا السنا الغامر ، ظهور من وراءهم بالاغفال منذ اول القصيدة ، ثم من أضمرهم بالكناية عنهم فى البيت السادس عشر بقوله : « فادركنا الثأر منهم » ، وتناصى ما أنزله هو يومئذ بهذيل ، بما كان ينزله خاله بهذيل ، (تناصى : أخذ هذا بناصية هذا ، والناصية مقدم شعر الراس) ، وتسلسل النغم السريع المتحدر الذى لا زحاف فيه ، من أول قوله : « ··· فى ذراها منه ، بعد القتل ، نهب وشل » متدفقا فى نغم البيت الحادى والعشرين : «صليت منى هذيل بخرق ، لا يمل الشر حتى يملوا » ، لا يعوقه شىء من زحاف ، الازحاف واحد فى «صليت» ، غمره النغم ثم طما ، ليزداد تحدرا واندفاقا ، حتى ينصب على «ينهل الصعدة» متدفقا ، فتعترض سلساله المنسكب ثلاثة زحافات متدانيات ، فاذا هو مرة أخرى متثاقل ، متأن ، ركين ، وقور الوطء ، يدلف بما فيه من بأو وشموخ ، مصورا مرة أخرى بأناة حركته ودليفه، لتيه تياه وكبريائه وعنجهيته، ولأبهة ظافر ، غالب ، آيب من ديار « هذيل » بأنبل غنيمة ، بادراك ثأر خاله ، وبشفاء صدره ، وبالتباهى على أخواله الذين قعدوا عن ثأر أخيهم تأبط شرا ·

وهذا الابداع الخفى كله من عمل « زمن النفس » ، فهو الذى شعث «أزمنة الاحداث » ، و « أزمنة التغنى» ، وأنزلها منازلها من النغم المتكامل الذى يتكون منه لحن القصيدة من الفاتحة الى الختام · فمن أجل أن أوضح ما فى عمل « زمن النفس » الكامن فى نفس الشاعر ، وصفت ترابط الفترات المشعثة من أول القصيدة بايجاز ،وكشفت عن تعانق أنغام القسمين المشعثين بالتقديم والتأخير ، وهما القسمان الرابع والخامس ، ثم تغلغل الانغام والمعانى واتساقها واتفاقها وتخاصرها ، لترى لو أن شاعرا رام ذلك بمجرد النظر والفكر ، لأعجزه أن يصل الى هذا القدر من الاحكام والابداع ، وقد مضى مثل «جوته» الشاعر حين أراد أن يرتب هذه القصيدة، فانهار وانهارت عليه · ثم لترى أيضا أن النغم جزء لا يتجزأ من الشعر ، وأنه هو الذى يحمل كل أسرار النفس الانسانية ، ومعانيها الكامنة البعيدة الغور ، وأنه بذلك كله هو العامل المؤثر فيما ذكرته قبل مما يلحق ألفاظ اللغة من الاسباغ والتعرية ، والطى والنشر ، ويصقلها صقلا حتى تضىء به ويضىء بها · ثم لتعلم أيضا أن شرح ألفاظ الشعر ، بغير تحقق من عمل «زمن النفس» فى الغناء وفى نغمه ، وفى ألفاظه وما يحمل من معان تنساب فى موجاته لترفد اللغة، يسقط الشعر ويتركه لغوا لا خير فيه · وقد مضت الامثلة من قبل ، قبل أن اكشف عن حقيقة عمل «زمن النفس» فى غناء الشعراء ، ولو رجعت الى ما مضى فى هذه المقالات ، وأنت على معرفة وبصر بما قلت ههنا ، أصبت شيئا كثيرا من الوضوح فيما قلت ·

وههنا مثل على ما يحدثه من يتولى شرح الشعر بلا فطرة تؤهله · فالمرزوقى يقول فى شرح قوله: «صليت منى هذيل بخرق» ما نصه : « ابتليت هذيل من جهتى برجل كريم يتخرق فى العرف (أى المعروف) مع الأولياء ، وبالفكر مع الأعداء»، ثم يقول : «صليت بكذا» أى ابتليت به ومنيت،

وأصله من صلاء النار ... » • والمرزوقى امام جليل من العلماء بالعربية ، ولكنه ليس من العلماء بالشعر فى شىء ، وقد جزر البيت جزرا بسكين علم اللغة ، واستصفى دمه بتفسيره الذى أساء فيه من جهتين • فان قوله «صليت منى هذيل» ينبغى أن يظل محتفظا بأصل معناه ، لا بتأويل لفظه ، فهو قولهم : «صلى النار ، وصلى بالنار» اذا قاسى حرها أو احترق منها • لأنه انما يشير بهذا الحرف الى نار الحرب التى أوقدها على هذيل حتى احترقت بها ، وقد حذف «بالنار» وأقام مقامه «بخرق» يضيف الى معنى «خرق» ، وسأفسره ، معنى «مسعر الحرب» ، وهو الذى يؤرث نارها حتى تصير سعيرا تحتدم شعاليله وتنتشر •

وقد أفضت مرارا فيما يتطلبه هذا البحر من التشـبيه المنمنم الموجز بالألفاظ التى تتراحب معانيها وتتسع ، فلا أعود اليه هنا ، ولكن كن منه على ذكر أبدا • وأما « الخرق » فهو عنـد أهل اللغة ، وهو الذى اتبعه المرزوقى : الفتى الظريف فى سماحة ونجدة ، السخى ، المتخرق فى الكرم المتسع فيه • ثم قالوا أيضا : « الخرق » من الرماح ، كالخرق من الرجال ، واستشـهدوا ببيت ساعدة بن جؤبة الهذلى :

خِرْقٌ من الخطِّىِّ ، أُغْمِدَ حَدُّهُ ، مثـلُ الشِّهابِ رفعتَه ، يتلهَّبُ

« أغمض حده) رقق حده حتى صار لا يبين من حدته ولمعانه • وما عند أهل اللغة صحيح ، ولكنه لا يصلح لهـذا البيت ولا لأشباهه ، لأنه يوقع فى غموض مفسد ، وانما الذى ينبغى أن يقـال ، ثم يزاد على نص كتب اللغة ، فهو أن « الخرق » من الفتيـان الذى ينغمس فى لهب الحرب ، ثم يخرج ، ثم يعود فينغمس ثم يخرج يخترق شواجر الأسنة والرماح والسـيوف سالما ثم ينفذ ثم يعود ، وهو أيضا نفس ما يفسر به قولهم : « مخراق حـرب » ، لا ما فسروه به من انه صاحب حروب يخف فيها • وقد قيـل أيضا « مخش حرب » بكسر الميم ، أى ينفذ فيهـا ثم يخرج ، ثم يعود ، وهو من قولهم « خش فى الشىء » دخل فيه ونفذ منه • وهذه أبيات لايصلح فيها غير هذا المعنى الذى فسرت ، من ذلك قول عامر بن الطفيل ، وهو جاهلى :

ولقـد أبَأْتُ الخيلَ فى عَرَصَاتكم وَسْطَ الدِّيارِ بكُلِّ خِـرْقٍ محْرَبِ

« محرب » أخو حرب عارف فيها ممارس • ثم قول حاتم الطائى ، وهو جاهلى :

وخِرْقٍ كنَصْلِ السَّيْفِ قد رامَ مَصْدَقِى تعسَّفْتُهُ بالرُّمْحِ والقـومُ شُهَّدِى

« رام مصدقى » ، رام أن يعرف صلابتى فى الحرب ، أأصدق فأقدم أم أكذب فأنكص ؟ وقول عبيد الله بن الحر ، وهو اسلامى :

لأَكْرِمْ بهـا من ميتَةٍ إن لقيتُها أُطاعنُ فيهـا كلَّ خِرْقٍ مُنازِلِ

فلو فسرت شيئا من ذلك بالتخرق فى الكرم ، فقد دفنت الشعر فى تابوت من اللغة • وقوله : « صليت منى » ، فان « منى » حشو لو سقط لانحط الكلام ، واذهبت كل أنغامه هـدرا لو قلت : « صـليت هذيل بخرق .. » ومعنى « منى » ، « من نفسى » ، وقد مر بيانه فى المقالة الثالثة ، عند قوله : « ووراء الثأر منى ابن أخت » وقوله : « لا يمل الشر » ، فالشر معنى معروف مبذول ، وأهل اللغة يقولون هو ضد الخير ، وهو سوء الفعل ، ولكن الشعراء يضعونه فى غنائهم ناظرا الى أصل معناه ، وهو « الشرر » الذى يتطاير من النار ، فاذا وقعت شرارة فى شىء أخذت فيـه وانتشرت والتهبت ، والأمثـلة على ذلك لا تكاد تحصر • وكذلك ترى أن هذه الكلمـات الثلاث : « صـليت .. بخرق • لا يمل الشر » ، قـد التهبت كلهـا حتى تطـاير لهبهـا وسـطع على الأنغام المتحدرة فى هذا البيت الحـالى من الزحاف • وكل عبث بحقيقة معناها وجعلها مجازا وتفسيرها بما يؤول اليه المعنى ، كما فعل المرزوقى يجنى على القارىء الذى يحسن الظن بالشراح ، ويقع فى أحابيل علمهم بالعربية دون علمهم بحقيقة الشعر •

أما قوله : « ينهل الصعدة » ، فالصعدة : القناة الطويلة اللينة التى تنبت مستقيمة لا تحتـاج

الى تثقيف ، فاذا ركب فيها السنان فهى الرمح ،فيقال للرمح « صعدة » على الأصل لأن العمل في الطعن بالسنان لها ، والسنان بغيرها لا يعنى شيئا • و « ينهل » من « النهل » بفتحتين ، وان تورد الابل فتسقيها في أول الورد ، ثم تردهـــا الى العطن ، ثم تسقيها سقيه ثانيه ، هى « العلل » و « العل » فترد بعد ذلك الى المرعى ، و كذلك تفعل بالرمح ، تطعن به فيشرب الدم ، ثم تنزعه ، ثم ترده حتى ترضى ! ولا تنس ما حدثتك به عما يطالب به « بحر المديد » من أن تنبذ اليه الكلمات المقطعة القصار التى تقع على تموجه فتبطىء به او تسرع ، لا تنس ذلك وأنت تقسم هذه الكلمات على النغم : « كان ، لها ، منه ، عل » فان هذه النبذ الصغار ، المدمجة الأوزان ، الملقـــاة على تسلسله متفرقة متتابعة ، أبطأت بالنغم ابطـــاء المتلذذ المبتهج الذى لا يريد ان يفرغ من تلذذه بما ترك وراءه من قوله : ينهل الصعدة ، حتى اذا مانهلت » •

●●●

أشرفنا على غناء القسم السادس ، وقبل ان اخوض فى الحديث المجرد للشعر والنغم ، أزيح الابهام عن كلمات هذا الغناء • فاول ذلك قوله :« وبلاى ما » ، و «اللاى » عند أصحاب اللغه : الابطاء ، والاحتباس ، واللبث ، والجهد ، والمشقة، والشده ، ويفسرون قولهم : «فعلت ذلك بعد لأى» أى بعد جهد ومشقه وابطاء • وكل هذا قريب من قريب • بيد ان قـــراءه البيت أضرت به اضرارا شديدا • فالمرزوقى وابو العلاء المعرى والتبريزى قراوه : « وبلاى ، ما ألمت » ثم قال المرزوقى : « قوله : ما ألمت ، يجوز أن يكون « ما » صله ، (اى زائدة) ، ويجوز ان يكون مع الفعل بعده فى تقدير المصدر ، يريد : وبلاى ألمت حلالا • و « الالمام » أصله الزيارة الخفيفة ، وتوسع فيه ، فاجرى مجرى : حصلت عندى » • وهذا كلام بارد غث سقيم فاختلسه التبريزى فى شرحه ، فلم يحس بشىء من برده ، لأنه نشـــأ بتبريز ، من اقليم أذربيجان ، وهو اقليم بارد جدا !! أمـــا أبو العلاء المعرى ، فيما نقله التبريزى من تعليقه على البيت ، فقال : « وما » فى قوله « ما ألمت »، يجوز أن تكون زائدة ، وأن تجعل مع الفعل الذى بعدها فى معنى المصدر • و « ألمت » أى قاربت ، قال الشاعر :

فإنك مَيّتٌ كَمَدَ الُحبـــارَى إذا زارتْ لَطِيفَـــةُ ، أو مُـــلِمُ

أى : مقارب ، ومنه قيل : « غلام ملم » اذا قارب الحلم » فأساء أبو العلاء وأحسن • أســـاء القراءة ، وأساء فى « ما » ، وأساء فى الاستشهاد بالبيت ، وأحسن فى تفسير معنى « ألمت » •

والصحيح فى قراءة البيت ما أثبته : « وبلأى ما ، ألمت » بينهما سكتة لطيفة • و « ما » قد مضى تفسيرها فى المقالة الثالثة ، فى « خبر ما ، نابنا» وقلت : « وهى حشو يأتى ليدل على الاعراض عن وصف الشىء بما ينبغى له من الصفات ، لأنك مهما بالغت فى الصفة فلن تبلغ كنهه • وهذا الحشو يلزمك بعده سكتة عند انشـــاده والترنم به •ومجىء هذا الحشو ، أسلوب فى اختصار اللفظ ، يفضى الى اتساع المعنى ، ويقع من بعـض الكلام موقعا لا يدانى ، ويجعل ترك الصفة أشد بلاغـــا من ترادف الصفات • ومن قال ان « ما » زائدة فى مثل هذا الموضع ، ثم سكت ، فقـــد أساء ، وانما هو معرب لا غير » • واذن فالمعنى فى قوله :« وبلأى ما » ، أى بجهد شديد مستهلك للقوى ، وبأى مشقة لا تكاد توصف !

وأما استشهاد أبى العلاء فخطأ محض من مثله • ولا أطيل فى اختلاف الروايات ولكن البيت لأبى الأسود الدؤلى ، فى قصة نقلها أبو الفرج فى « الأغانى » عن المدائنى ، فى ترجمة أبى الاسود ، قال : « كانت لأبى الأسود مولاة يقال لها «لطيفة» وكان لها عبد تاجر يقال له « ملم » ، فابتاعت له أمة وأنكحته اياها ، فجاءت بغلام فسمته « زيداً » فكانت تؤثره على كل أحد • فقال فيه أبو الأسود وقد مرضت لطيفة :

وزيـــدٌ هالِكٌ هُلْكَ الُحبـــارَى إذا هَلَـكَتْ لطيفَةُ ، أوْ مُـــلِمُ

فالقصة تخرج بالبيت من الاستشهاد ، وان كان فيه بعد ذلك اختلاف فى أن « ملم » اسم امرأة ، ثم يروى « أو تلم » أى تقارب • والصـــواب أن يستشهد بالحديث الذى رواه مسلم فى صحيحه

« ان كل ما ينبت الربيع ما يقتل حبطا أو يلم » ، (حبطا ، تخمة) ، وفي حديث آخر : « فلولا أنه شيء قضاه الله ، لألم أن يذهب بصره » ، أي لكاد يذهب ، ثم قول خليفة بن حمل الطهوى :

أشارَ عليها بالإيادِ ، وحاجبٌ من الشمسِ دانٍ ، قد ألَمَّ يَغيبُ

« أشار عليها » أي أشار اليها ، و « الاياد » موضع مرتفع • وكل هذا يراد به : كاد ، وقارب ودنا • والشواهد بعد ذلك كثيرة •

أما البيت الرابع والعشرون ، فأكثر الرواية فيه : « فاسقنيها » ، بالفاء ، وقد كرهتها ، وآثرت ما أثبت عن ابن دريد في الجمهرة ، وعن احدى نسخ الحيوان للجاحظ ، « سقنيها » بتشديد القاف ، وسيأتي بيان ذلك • أما « خل » ، فهو عند أصحاب اللغة : « المهزول » ، والقليل اللحم والخفيف النحيف الجسم ، والنحيف المختل الجسم ، واختل جسمه هزل » ، ومثل ذلك يقال في مواضعه ولكن الشراح لا يذكرون غيره في شرح هذا البيت وهو غير مستحسن ان لم يكن قبيحا جدا • والصواب أن يقال : « الخل » من « الخلل » وهو الفساد والوهن ، يقال : « في رأيه خلل » ، أي ضعف وانتشار وتفرق ، لا يتماسك • ويقال : « أمر مختل » أي واهن لا قوة فيه ولا تماسك • ويقال منه أيضا : « ثوب خلخال هلهال » اذا كانت فيه رقة من البلى ، فاذا مسسته كاد ينشق من رقته وسخفه وتهالكه • فينبغي أن يقال في تفسير « الخل » هنا ، الواهن ، الذي فت الجهد عظامه ، وذهب الضعف بقوته ، فهو يتهالك ، ولا يكاد يتماسك ، فاذا أراد أن يقوم ترنح وتقعقعت عظامه ، وكاد يسقط من الاعياء ، وكذلك يكون الشأن بعد طول الجهد ، ويكون ذلك أيضا من شدة الغم والحزن • والخمر عندئذ ، اذا شربها المرء شدت عظامه وتماسك • ولذلك قال بجير بن عبد الله القشيري ، لما مات هشام بن المغيرة المخزومي ، وكان سيدا عظيما من سادات بني مخزوم في الجاهلية فحزن عليه بجير حزنا شديدا حتى تهالك ولم يتماسك ، فشرب خمرا ، فلامته امرأته فقال لها فيما قال : انك لو شهدت كذا وكذا ••

إذاً لعَذَرْتِنِي ، أوْ لَمْ تَلُومِي على كأسٍ أشُدُّ بها عِظامي

فشاعرنا انما سأل صاحبه أن يسقيه خمرا ، ليشد عظامه التي اضمحلت قواها ، بعد الجهد الجهيد الذي لا قاه هو والفتية من أصحابه ، حتى أدرك بثأر خاله ، وسيأتي بيان ذلك •

•••

أما الآن ، وقد كسحت كل ابهام ملقى على هذا الغناء ، فخنق نغمه حتى خفت وهمد ، فاني صارف وجه الكلام الى شيء آخر • فقد أسلفت البيان عن الفترات التي قيل فيها كل قسم من الاقسام السبعة ، وهي أزمنة الغناء ، ثم ما دخلها من التشعيث وهذا القسم السادس ، جعلته أول ما تغنى به في الفترة الرابعة ، وجعلت القسم الخامس تاليا له في زمن التغني • وقديما وقفت مترددا في هذا الترتيب ، ثم انكشف لي وجهه مستنيرا • فخبر هذا القسم السادس عندي أنه لما تم رأي شاعرنا أن يخرج هو والفتية من أصحابه فيبيتوا هذيلا في ديارها ، انطلقوا بغبش من الليل حتى أصبحوا ، ثم مضوا مهجرين في حمارة القيظ حتى غابت الشمس فواصلوا ليلهم سارين في ظلمات ليل المحاق ، لم يصيبوا شيئا من راحة حتى شارفوا ديار هذيل ، والليل داج طيلسانه على الآفاق ، سوى هلهلة في نسيجه قبل المشرق ، يلوح من ورائها ضوء مكفوف بسواد ، وذلك في أعالي الفجر ، فانقضوا على هذا الحي من هذيل ، يضيء لهم سنا السيوف المواضي مواضع الطعن في الأوصال والرقاب ، حتى اذا أثخنوا القتل ، خافوا انكشاف الصبح ، فأغمدوا السيوف ، وانقلبوا عجالا يوغلون في البادية آيبين ، مهجرين حتى أمسوا ، فلم يكفوا حتى ظنوا أنهم بلغوا مأمنا ، فوقعوا على الأرض وقعة يلتمسون جماما من نصب متواصل لم ينقطع • فاحتبوا جلوسا فدب الفتور فيهم ، « فاحتسوا أنفاس نوم » وشاعرنا قائم يغدو ويروح يقظان ، ينفض الطريق حارسا لهم ، وقد بلغ الجهد منه فوق الذي بلغ منهم ويفتت الفتور عظامه ، لا يكاد يتماسك • فلما رنحه اللغوب والاعياء ، ذكر الخمر التي كان حرمها على نفسه حتى يدرك ثأره ، وها هو ذا قد فعل ، الا ما يخاف من كرة أحياء هذيل عليه وعلى أصحابه وتمام درك الثأر وتمام المروءة ، أن يفوت بأصحابه سيوف هذيل وأسنتها • بقي يقظان ساقطا من

الكلال ، يتردد في ريبه : أحلت له الخمر بعد أم هي لا تحل له حتى ينجو بأصحابه نجاة لاريب فيها ، فيشرب ويشربوا ما شاؤوا ؟ فكان من حديث نفسه عندئذ :

حَلَّتِ الخَمْرُ ، وكانت حَرَاماً وَبِلَأيٍ مَّا ، ألمَّتْ تَحِلُّ

فهو يقول لنفسه : الآن حلت لي الخمر ، وكانت حراما · ثم يسكت مترددا : أحلت له حقا أم لم تحل بعد ؟ انه في شك مريب · ولكنه لن يستحلها حتى ينجو بهؤلاء الفتية ويبلغ بهم مأمنهم ، حيث لا خوف ولا ترقب ولا توجس · ثم سكت على كلاله ثم عاد بعد قليل يحدث نفسه : « بلأى ما ، ألمت تحل » يقول لنفسه : بأى جهد ، وبأى بلاء ، وبأى نصب ، وبأى مخاوف طالت على وقاسيتها ، كادت الخمر تحل لى فأشربها فأستفيق من هذا الكلال الذى تركنى عظاما تتقعقع ، لا أكاد أتماسك وأعرض صفحا عما لا يزال يساوره من اقدام واحجام ، واذا أول من هب « سواد بن عمرو » فدنا منه وجلس اليه ، فعلم أن قد آن لهم أن يرحلوا ، ولكن الكلال يدب فيه حتى يخاف أن يقعد به ، فلا بد من حسوة خمر ترد اليه روحه ، ويشد بها عظامه ، فالطريق يطول ، والكلال يعيى ، فخرج بالعزم من ذبذبة الشك والريبة ، والتفت الى « سواد بن عمرو » ، ومد اليه يد المتناول ، وهو يقول « سقنيها ياسواد بن عمرو » ، فسقاه ، فاستعاده ، فشرب أنفاسا ، ثم قال لسواد ، كالمعتذر عن استحلاله الخمر ، قبل حين حلها بنجاة أصحابه من خيفة الطلب : « ان جسمى ، بعد خالى ، لخل » ، وهن العظم ، وأخاف أن أرزح اعياء ، فأنا شاربها على ما كان ، حتى أشد بها عظامى ، وأطيق المسير بهؤلاء الفتية الكرام الرقود · ولم تلبث الخمر أن تمشت فى مفاصله ، «كتمشى البرء فى السقم» كما يقول أبو نواس ، فانتشى ، فهاجت نشوة الخمر ، نشوة الظفر والغلبة واستباحة هذا الحى من هذيل ، وما سقاهم من كؤوس الردى ، حتى تركهم صرعى ، كالموتى الذين وصفهم الشريف الرضى :

وَمُسَنَّدِينَ على الجُنُوبِ ، كأنَّهُمْ شَرْبٌ تَخَاذَلَ بالطِّلا أعضاؤُهُ

(الطلا ، الخمر) · رأى فى نشوته مصارعهم ورأى ما فعل بهم منذ قليل مائلا لعينيه ، وغلت به النشوة ، فالتفت الى سواد بن عمرو ، وهو ينظر فى عطفيه من الخيلاء ، وقام قائما كأنه جواد مطهم يمرح مختالا ويصهل ، ويقول لسواد بن عمرو بذلك الصوت الأجش ، وبذلك النغم البطىء الدالف المصور لتيه نشوان فى كبريائه وعنجهيته ولأبهة ظافر ، غالب ، آيب بأنبل غنيمة ، بادراك ثار خال قتل لا يطل دمه :

صَلِيَتْ مِنِّي هُذَيْلٌ ، بِخِرْقٍ لا يَمَلُّ الشَّرَّ حتَّى يَمَلُّوا

يُنْهِلُ الصَّعْدَةَ ، حتَّى إذا ما نَهِلَتْ ، كانَ ، لَهَا ، مِنْهُ ، عَلُّ

متلذذا بموقع هذه النبذ الصغار على ختام النغم ، ومنتشيا بنشوتين : نشوة الخمر التى طال هجرانها ، ونشوة الظفر الذى طال فى الفلج به اطراقه · فما كاد يطأ متثاقلا على زحاف الكلمة الأولى من الشطر الاول « صليت » حتى تطلق به النغم على لسان انطلقت به نشوة أنفاس من الصهباء التى تمززها ، (التمزز ، شرب الشراب قليلا قليلا) ، واندفق النغم على مطلع البيت الثانى بلا زحاف ، « ينهل الصعدة » ثم استقبلته ثلاثة زحافات متجاورات ، فتقطع اللفظ على النغم تقطع ألفاظ نشوان تياه صلف : « ينهل الصعدة ، حتى اذا ما نهلت ، كان ، لها ، منه ، عل » واذا نشوة الخمر ونشوة الظفر القريب (وهما زمن الحدث) ، وانطلاق اللسان بالانشاد (وهو زمن التغنى) ، قد انتظمها معا « زمن النفس » ، وقد بلغت الاستثارة أقصى ذراها من النضج والتحفز فانفصل الغناء على سجيته بلا اكراه ولا قسر ·

فعندئذ ، وبدلالة حركة النغم ، تبين لى أن القسم السادس سابق فى الزمن على القسم الخامس ولكن فى « زمن النفس » ، وهو عامل فى بناء النغم المتكامل ، شعثهما بالتقديم والتأخير ، ليدمج غناء القسم الرابع فى غناء القسم الخامس حتى يلتحما ، كما بينت ذلك من قبل ·

وأختم حديث هذا القسم السادس ببعض ملاحظات ، عاقني عن ادماجها في الكلام ماحاولت أن أصوره لك في شأن تشعيث الأزمنة • فمن أقرب ذلك الى ما كنا فيه أن تعلم ، مرة أخرى ، أن شارب الخمر عند العرب ، ليس كالذي ترى في زماننا من أصحاب السمادير ، الذين اذا عبوا منها التخت ألسنتهم وعقولهم والتوت (التخ ، بتشديد الخاء ، اختلط عليه الكلام فلا يفهم ولا يكاد يفهم • يقال : سكران ملتخ ، أى مختلط اللفظ والعقل) ، وانما الخمر عندهم نشوة وحديث وسخاء ومروءة ، وأبهة خيلاء ، انظر الى ما يقول جاهلي قديم ، هو لقيط بن زرارة ، من سادات بني دارم :

شَرِبْتُ الخَمْرَ حتَّى خِلْتُ أنِّي أبو قابُوسَ أو عَبْدُ المَدَانِ

أُمَشِّي فى بَنِي عُدُسِ بنِ زَيْدٍ رَخِيَّ البالِ ، مُنْطَلِقَ اللسانِ

وهذه صفة شاعرنا ، (أبو قابوس : النعمان ابن المنذر الملك • وعبد المدان بن الديان ، سيد مذحج من اليمن ، ولولا التمادى في القول ، لذكرت أبياتا جيادا جدا لزهير وغيره ، فالشعر في ذكر انطلاق اللسان بالبيان في نشوة الخمر كثير معجب ، وأكثر منه ، ما جاء في شأن ما يجده شاربها من العظمة والخيلاء • وقد سلف بعض ذلك في المقالة الثالثة •

ثم انى اخترت رواية « سقنيها » (بفتح السين وتشديد القاف) ، على ما كثرت روايته « فاسقنيها » لأني وجدت هذه الفاء مفسدة ، لأنها تنقل « حديث النفس » هذا ، فتجعله سردا واحدا ، كأن قال : « حلت الخمر ، فمن أجل ذلك اسقنيها » وهذا ليس بشعر صالح هنا • ثم لأن « سقنيها » بلا فاء ، فيها من تصوير حركة العجلة والشوق ، حتى كأنك تراه وهو يمد اليه يد المتناول من خلال النغم ، وحتى كأنك تراه يتناول بيده قدحا بعد قدح قد تلألأ وجهه ، وضحكت عيناه بريقا يومض •

ولعلك لاحظت أيضا أني عددت الواو في « وبلأى » ، واو استئناف ، لا واو حال فانها تضعف البناء ، وتفسد هذا السكوت المتأمل الذى وصفته لك بين الكلامين ، بعد « حلت الخمر ، وكانت حراما » ، فالشطران كلامان يباعد بينهما زمن فاصل من السكون •

ثم شيء آخر ، كنت أشرت اليه في بعض المقالات السالفة ، أنى أرجح أن « سواد بن عمرو » هذا هو « سواد بن عمرو بن جابر بن سفيان » ، ابن أخي تأبط شرا المقتول ، وابن خال هذا الشاعر ، وذلك لأنى أحسست في قوله : « سقنيها يا سواد بن عمرو » ، وذكر اسمه ونسبه ، طرفا من العطف ، ومن التحبب ، ثم قوله : « ان جسمي بعد خالي لخل » ، كأن في قوله « بعد خالي » تلميحا الى الرحم التى تجمعهما • فلذلك رجحت أمر هذه القرابة بينهما ، وان كنت في الحقيقة أقطع لنفسي بأن هذا هو الصحيح ، وان لم يأت به خبر أو رواية •

أما آخر شيء ، فاني أظن أن السبب الذى جعل المرزوقي ينزل الى هذا السخف الذى قاله في « وبلأى ما ألمت تحل » اذ قال : ان الخمر حصلت عندى حلالا = وأن السبب في فرار أبي العلاء من حسن الابانة الى الابهام = هو أنهم ظنوا أن السياق كان ينبغي أن يكون : حلت الخمر •• وبلأى ما حلت » ، لأن اخباره بأنها « حلت له » ، يقتضى ذلك • أما أن يقول انها حلت له ، ثم يعود فيقول : بعد لأى كادت تحل ، فهو كلام فاسد ، لأن « حلت الخمر » ، خبر عن حل قد وقع وانقضى ، و « كادت تحل » خبر عن أنها لم تحل بعد ، فتفاسد الكلامان ، فازوروا جميعا عنه الى ما رأيت اما سخفا وبردا ، واما فرارا وابهاما • وهذا البيت لا تفسير له الا ما قلت لك من قبل ، في خبر هذه الأبيات الأربعة جميعا ، (٢١ ـ ٢٤) •

ثم أوفينا على القسم السابع ، وبه تم هذا الغناء • وأحب أن أجعل كل ما فيه واضحا تمام الوضوح • فقوله : « تضحك الضبع لقتلى هذيل » ، فالضبع شديدة الولع بلحوم الناس ، وهي بالجيف أشد ولوعا ، حتى هي معروفة بنبش القبور من شدة نهمها اليها • وقد قيل في « ضحك الضبع » انه يأخذها ما يأخذ اناث البشر من الطمث • وقد رد هذا ناس من القدماء ، وقالوا انه شيء لا يصح • ومع ذلك فلو صح ، فانه لا مكان له في هذا الشعر • وانما « الضحك » هنا ، تمثيل لصوتها بصوت الضاحك ، وقد أكثرت العرب استعمال « الضحك » للضبع ، فأظن أن ذلك

انمـا كان ، لأنهم وجدوا صوتها شبيها بصوت الضـاحك ، اذا هي رأت جيفة فصـوتت تدعو الضباع اليها • والذى فى كتب اللغة : «أن الضبع تستبشر بالقتلى اذا أكلتهم ، فيهر بعضـها على بعض» ، وهذا عندى ليس بصواب ، بل الصواب أن يقال: ان الضبع تستبشر فرحا بجيف القتلى، فتصـوت عندئذ تنـادى الضباع ، فتدعوهن الى الجيفة • وكذلك يفعـل كثير من الحيوان ، اذا وجد طعـاما صوت بأصحابه • وما سيأتى بعده فى صفة صوت الذئب عندئذ ، يدل على أن ذلك هو المراد بضحك الضبع •

ثم قال : « وترى الذئب لها يستهل» ، وفسر «استهلال الذئب فى غير مادته فى كتب اللغة ، (مادة : هلل) ، فقيل : « يسـتهل ، يصيح ويستعوى الذئاب » • و «استعواؤها» ، أن يعوى الذئب ، فتستدل الذئاب بعوائه ، فتأتيه وهى تعوى كالمجيبة له • و « يستهل » ، من قولهم : «استهل الرجل» ، اذا فرح فصاح • ولم أجدهم ذكروا « الاستهلال » فى أصـوات الذئاب ولا وصفوه ، وانمـا اقتصروا على « عوى الذئب ،وضغا ، ووعوع » ، فينبغى أن يزاد فى أصوات الذئاب «الاستهلال» ، وتفسيره : أن يعوى عواء يشبه أن تكون فيه رنة فرح واستبشار ، اذا هو رأى جيفة • فتسـمعه الذئاب فتجتمـع اليه مستجيبة لعوائه • والدليل على أن هذا القدر من ملاحظة الفرح فى عواء الذئب ، عند الظفر بجيفة أو ماء ، وهو جائع أو ظامىء ، كان معروفا عندهم: أن النجاشى الشـاعر ، استعمل لفظا آخر من الالفـاظ الدالة على الفرح والابتهاج ، فى أبياته الجياد الغوالى ، فذكر أنه قـد رمت به الفلوات التى تقاذفته الى ماء قديم آجن ، قـد تغير ريحه وطعمه ولونه ، فوجد عليه ذئبا ظامئا جائعا يعوى باكيا ، لأنه يجد ريح المـاء ، ولكن لا سبيل له اليه ، لأنه فى بئر عميقة • فلمـا رأى الشاعر بؤسه وخصاصته وذله ، دعاه الى طعامه بلا من عليه ولا بخـل ، فأبى الذئب ، ورد عليه دعوته الى الطعام ••

فقال هَـداكَ اللهُ للرُّشْدِ ! إنَّما ... دَعَوْتَ لِمَا لَمْ يأتِهِ سَبُعٌ قَبْلِي

فلَسْتُ بِآتيهِ ، ولا أستطيعُهُ ، ... وَلاكِ أسْقِني ، إن كانَ ماؤُكَ ذا فَضْلِ

فقلتُ : عليكَ الحوضَ ! إنى تركتُهُ ... وفى صَفْوِهِ فَضْلُ القَلُوصِ من السَّجْلِ

فَطَرَّبَ يَسْتَعْوِى ذِئاباً كثيرةً ... وعَدَّيْتُ ، كُلٌّ من هَوَاهُ على شُغْلِ

فقال : «فطرب يستعوى» ، و « التطريب » ،صوت فيه جذل وابتهاج ، فهذا الصوت من عواء الذئب = حين رأى الماء عتيدا عنده، فعوى بأصحابه الجياع الظماء من الذئاب يدعوها الى فضلة الماء البـاقية فى الحوض الذى شربت منه ناقة هذا العربى الكريم = سماه النجاشى « تطريبا » ، و « التطريب » ترجيع الصوت بالغناء وتحسينه وتزيينه • وهو من «الطرب» ، وهى الخفة التى تعترى المرء عند شدة الفرح • فهـذا هو نفس المعنى الذى يتضمنه « استهلال الذئب » ، وهو نفسه المعنى المقصود فى «ضحك الضبع» •

«وسباع الطير» هى رواية كتاب « التيجان »وحده ، أما سائر الكتب فتروى : «وعتاق الطير»، وقـد آثرت الرواية الأولى ، على ما فى كتـاب «التيجان» من الآفات ، لأسـباب • فان « عتاق الطير » (جمع «عتيق» ، وهو الكريم الشريف من كل شىء ، ومن كل حيوان وطائر) ، فهى كرام الطير ، التى تصيد ، وهى ذوات المخالب المعقفة، والمناسر المحدبة (جمع منسر ، وهى لسباع الطير، كالمنقار لغيرها مما يأكل الحب) ، ويقال لها : «أحرار الطير» ، و «الجوارح» ، و «الكواسب» ، و « المضرجيات » ، و « الروازق » ، فمنها العقاب، والبازى ، والصقر ، والشاهين • و «عتاق الطير» ترهبها الوحش جميعا ، وسـباع الطير كلها • والعقبان (جمـع عقاب) ، تفزع منهـا الضباع والذئاب ، وهى تهـاجمها اذا كانت على فريسة فتنزعها منهـا ، لا بل تطـاردها وتنقض عليها وتصيدها • وقد بين ذلك امرؤ القيس ، فقال حين ذكر العقاب : « صقعاء لاح لهـا بالسرحة الذيب » (سماها : صقعاء ، لبياض فى رأسها)، فانصبت على الذئب من جو السماء ، فأدركته ، فنالته مخالبها ، فانسل هاربا ، وقد شقت جنبه بمخلبها ، فلاذ منهـا بالصخر ، حتى استغاث بمأوى كالجحر فانجحر فيه ، ولكن •••

ما أَخْطَأَتْهُ المنايا قِيسَ أَنْمُلَةٍ ولا تَحَرَّزَ إلاّ وَهْوَ مَكْرُوبُ

وظَلَّ مُنْجَحِراً منهــا يراقِبُها ويَرْقُبُ العَيْشَ ، إنّ العيشَ محبوبُ

(العيش ، الحياة) ، يرجو أن يبرأ مما أصابه مخلبها . فاذا كانت رواية الثقات من الرواة هي «وعتاق الطير» ، فكيف يصـــح اجتماع العقبان والذئاب والضباع على طعـام واحد ؟ وأظنه مما أخطأ فيه خلف الأحمر ، لالف لسانه ذكر «عتاق الطير» في الشعر ، وربما زل الراوى الثقة المتقن بالالف ، فأخذ النـــاس عنه مالا يصح فانتشرفيهم . وكان هذا منه .

وأما « وســـباع الطير » ، فهي الصـــواب ، و «سباع الطير» هي أكالة اللحوم ، وكل ما أكل اللحم خالصا فهو «سبع» ، طيرا كان أو حيوانا . والعقبان والصقور والبزاة ، ثم النسور والرخم والغربان وأشباهها كلها من «سباع الطير» لأنها كلها آكلة لحم . ولكن اذا قيل «سباع الطير» في مثل هذا الموضع الذي تجتمع فيه وتؤاكل الذئاب والضباع ، انصرف معنى « سباع الطير » ، الى النسور والرخم وأشباهها مما لا يصيد ، وهي لئام الطير وخساسها ، لأنها تأكل الجيف والميتة وتريكة السبع ، (أي ما تركه بعد أن شبع) . هذا ، والنسر سبع لئيم ، وهو ان كان له منسر، الا أنه ليس له ســلاح كسلاح «عتاق الطير» ، فليس له مخـــالب ، وانما هي أظفـــار كاظفار الدجاج ، فلذلك لم يعـــد في « عتـــاق الطير وأحرارها» ، لأنه غير صبور . ومع أنه من أعظم «سباع الطير» وأقواها بدنا ، حتى يكون أقوى من العقاب ؛ الا أنه لئيم لاتخافه الذئاب والضباع كما تخاف العقاب ، وهو يؤاكل الضباع والذئاب ويشاركها في فرائسها ، ولذلك يقول الراعي في اجتماع النسر والذئب :

بِمَلْحَمَةٍ لا يستَقِلُّ غُرابُهـــا دَفيفاً ، ويَمْشِي الذِّئْبُ فيها مع النَّسْرِ

و «الملحمة» حيث تكون الحرب، وتكثر القتلى، ويكثر اللـــحم لعوافي الطـير والذئاب والغربان وأشباهها . وقد أساء المرزوقي في شرح البيت حيث أبهم فقال : «ويعني بالعتاق ، آكلة اللحمان وعافية الجيف منها » . وقد تبين مما قلت أن هذا خلط لا غير . هـــذا ، وجبال هذيل لا تزال الى يومنا هـــذا تعمم جبالها النسور ، وذكرها كثير في شعر هذيل، وقد ذكر ساعدة بن جؤية الهذلي، النحل وخلاياها في ذوائب الجبال فقال :

أَرْيُ الجَوارِسِ في ذُؤابةِ مُشْرِفٍ فيه النُّسورُ ، كما تَحَبَّى المَوْكِبُ

(«الأرى» ، عسل النحل ، و «الجوارس» هي النحل تأكل الشجر لتعسل) ، يذكر أن النسور جثـــوم على ذؤابة الجبل كأنها موكب من السفر نزلوا فقعدوا محتبين . فقوله : «وسباع الطير» ، انما يعني النسور في بلاد هذيل . وأما رواية «عتاق الطير» ، فاني كرهتها ، وآثرت هذه عليها، ولذلك غيرتها في القصيدة المنشورة في أول هذا العدد ، وكانت فيما قبل ذلك «وعتاق الطير» .

وقوله : «تهفو» ، فكتب اللغة تقول : « هفا الطائر ، أي خفق بجناحيه وطار » ، وهذا ربما كان صحيحا في غير هـــذا الشعر ، أما هنا ، فالصواب أن يقـــال : «تهفو : تخفق بأجنحتها وتدف (أي تحرك أجنحتها وأرجلها في الارض)، وتنزو شيئا ثم تقع ، ثم تنزو ثم تقع » . وقد وصف الجـــاحظ النسر اذا أكل بنهمه فامتلأت حوصلته من اللحم ، فقال : « النسر طير ثقيـــل عظيم ، شره رغيب نهم ، فاذا سقط على الجيفة وتمـــلأ ، لم يستطع الطيران حتى يثب وثبات ، ثم يدور حول مسقطه ويسقط في ذلك . فلايزال يرفـــع نفسه طبقة طبقة في الهواء ، حتى تدخل الريح تحته » . فهـــذه الصفة هي التي توضح ما أبهمته كتب اللغة ، وهي التي أراد الشـــاعر وهو يصـــور ذلك بقـــوله : « تهفو بطانا » . و «البطان» جمع «بطين» ، وهو الذي يمتلئ من الطعام امتلاء شديدا حتى يثقل من الكظة (بكسر الـــكاف) . ثم قال : «تتخطاهم» ، أي تخطو من فوقهم بوثبة بعد وثبة ، وهذه تمام صفة النسر اذا هفا ، أي ضرب بجناحيه ، ثم ارتفع شيئا ، ثم ســـقط ، فهو كهيئة من يخطو فوق شيء . وقوله : « فما تســـتقل » أي لا تكاد تطير ، من قولهم: «استقل الطائر في طيرانه» ، نهض وارتفع في الهـــواء . والذي تفعله النســـور ضرب من المشي ، مشي الطائر ، لا ضرب من طيرانه ، ولذلك قال أبو زبيد الطائي ، يصف نسورا قد أطافت بجريح مثخن هـــالك ، به رمق في يده وسائره ميت، فهو يذب بيده النسور يطردها وهي تأكله:

تَذُبُّ عَنْهُ كَفٌّ بِهَا رَمَقٌ طَيْراً عُكُوفاً كَزُوَّرِ العُرُسِ

أى هى تنهشه ، وهو يذب بيد فيها رمق ،والنسور قد استدارت حوله تطوف به كأنهن زائرات فى عرس ، يتهادين بطاء الخطو فى مشيهن الى الوليمة . وكذلك وصفت مشية النسور جنوب ، أخت عمرو ذى الكلب الهذلى ، وهو الذى قتله «تأبط شرا» قبل مقتله بقليل ، فى مكان يقال له «بطن شريان» ، فقالت جنوب : « أبلغ هذيلا ...

بأنْ ذا الكاب عمْراً خيرُهُمْ نَسباً بِبَطْن شَرْيانَ يَعْوِى عِنْدَهُ الذِّيبُ

تَمْشِى النُّسورُ إليه ، وهى لاهِيَةٌ ، مَشْىَ العَذَارى عَلَيْهِنَّ الجَلابِيبُ

«لاهية» ، فى خلاء قفر ، فهى آمنة لا يذعرها شىء ، فهى تلهو بلحمه تتخطف منه ، وتمشى متهادية مختالة الخطى ، مشى عذارى فى جلابيبهن البيض (والجلابيب جمع جلباب ، وهو ملحفة واسعة تشتمل بها المرأة) .

أما وقد خلصت ألفاظ هذا الغناء مما يمكن أن يعوق عن تصور المعانى تصورا صحيحا لا ابهام فيه ولا لبس ، فقد أصبح من السهل الممكن أن نرى شاعرنا فى هذا القسم السابع ، وهو بيتان، قد أتى بشىء جدير بالنظر والتأمل . فهو فى البيت الاول منها ، شعشع أصواتا تصيخ لها الآذان ، من خلال لفظين موجزين مجردين من كل تشبيه أو كناية ، ولكنهما يحملان قدرا وافرا من وسم المهارة والحذق ، حتى ولو عددت الناس قد استعملوهما فى كلامهم من قبله، ولا أظنه صوابا أن نقول انه هو أول من استعملهما فى هذا الموضع . فانه ألقى بهذين اللفظين المجردين : «تضحك» و «يستهل» ، وتركهما بالتجريد التام، يتوليان ترديد عواء الضباع والذئاب المستجيبة لصوت داعيها ، حين ضحكت أول ضبع ،واستهل أول ذئب، فأنصتت لهما الذئاب والضباع ثم انطلقت تتعاوى ، فاذا أصداء عوائها ترجعها شعاب الجبال . ولما قال أولا «تضحك الضبع» ، فكأنه بعث النفس للتسمع ، فلما عاد فقال : «وترى الذئب لها يستهل» ، فأتى بفعل «الرؤية» أشرك العين والسمع جميعا فى الشهود ، فلم يقتصر الأمر على سماع الضحك من الضبع ، بل أسبغ عليه سماع الضحك ورؤية الضاحك وهو يبدى عن نواجذه ، ترى البشر والاقبال والرضى فى وجهه . ثم حمل أيضا صوت استهلال الذئب، تهلل وجهه وقد تبلج عن أشداق مهرتة (مشقوقة شقا واسعا) كأنها شقوق العصى ، كما يقول الشنفرى . وبهذه الحركة التى أدخلتها « ترى » على سياق الغناء ، تمثلت العين الذئاب والضباع تعاوى من استعواها ، وهى تمرق سراعا من وراء الصخور ، يتبع بعضها بعضا ، هاوية الى أرض المجزرة ، حيث قتلى هذيل لا تجنهم القبور من كثرتهم ، فاذا هى بين والغ فى دم ، ومنتهش شلوا ، وقاضم فى عظام .

ثم يأتى البيت الثانى رافعا لعينيك صورة حية متحركة بألفاظها ، ومتممة لهذا المشهد ، حتى كأنك تراه عيانا لا تخيلا . ومما هو فوق الحذق والمهارة ، هذا التأنى فى الوصف المفصل، والذى لا شبيه له فى هذا الغناء كله . من أول بيت الى أن انتهى الى هذه الخاتمة الفذة الفريدة . تأنى أناة الذى يريد أن يثبت الصورة فى موضع مقدر محكم حتى لا يفوت العين شىء من تفاصيلها الخفية بين الظلال والاضواء . وافتتحه مترنما مصورا فقال : «وسباع الطير» ، وبمهارة وحذق ترك أن ينساق فى نعت ما تفعله هذه السباع الجائعة بالقتلى ، حين تهوى اليها ، فتنتش الثياب بمناسرها فتمزقها عن لحوم دامية ، وتنقر الأعين، وتنسر اللحم نتفا بمناسرها الحداد والاظفار ، وتنهش الاوصال حتى تتعرى عظامها ، كل ذلك تركه ليدل عليه لفظ «سباع الطير» ، فان اللفظ «سباع» وحده دال على كل ذلك بلا معالجة للوصف . وانصرف الى ما يغنى عن هذا كله ، بأن يتأنى كل الأناة فى وضع كل لفظ فى حاق موضعه برفق ولطف وحذر ، « تهفو ــ بطانا ــ تتخطاهم ــ فما تستقل » ، فأتى بجميع ما يمكن أن يصور حركة سباع الطير ،وقد بطنت ، وتملأت ، وثقلت ، وشبعت شبعا لاشهوة بعده، مع شدة النهم المغروزة فى الطباع ، ثم انصرفت عن هذه الجيف التى رتعت فى لحومها حتى بشمت بها ، فجعلت ترفرف بأجنحتها وتثب ثم تقع فى الدماء ، ثم تثب ثم تقع ، وتريد أن تستقل فتطير، ولكن ما هو الا أن تتخطى أشلاء هذه القتلى بلا مبالاة ، لاهية عنها ، وعن الذئاب والضباع التى كانت تؤاكلها ، ولم تزل بين والغ فى دم ، أو منتهش شلوا ، أو قاضم فى عظم .

ولكنك لا تستطيع أن تخطىء شيئا واضحاجدا في هذا الختام الفذ ، وهو هذا التهكم الخفى الذى يتضمنه البيت الاول كله فى مصراعيه جميعا ، وهو نسبة « الضحك » الى الضبع ، و «الاستهلال والتطريب» الى الذئاب ، وأن ذلك كان منها ضحكا وتطريبا من رؤية هؤلاء القتلى ، فجاء باللام فى «لقتلى هذيل» وفى «لها يستهل» ، وهى كاللام الداخلة على التعجب ، كقولك : «عجبت لأمرك ! » ، أى أن أمرك دعانى للعجب ، ومنه قول حميد بن ثور الهلالى ، وذكر الحمامة وغناءها :

عَجِبْتُ لها ! أنَّى يكونُ غِناؤُها فَصيحاً ، ولَمْ تَفْغَرْ بِمنْطِقِها فَما

فكان هؤلاء القتلى ، هم الذين حملوا الضبع على الضحك ، والذئب على الاستهلال والتطريب ، بالمعنى الأول لهذين اللفظين . وأما البيت الثانى ، فالسخرية فيه واضحة جدا . فاذا أنت رجعت الى ما كتبته عما فى فاتحة الغناء من التهكم الخفى الذى تتضمنه الابيات الاربعة الاولى ، أعنى تهكمه الخفى المستتر بأخواله ، لما رأى جماعتهم ، وهم كثير ، قد قعدوا عن الطلب بثأرهم ، حتى حمل هو عبأه عنه ، وهو ابن أختهم ، وليس من أنفسهم = اذا رجعت اليه علمت أن ختام الغناء طابق فاتحته كل المطابقة ، لا فى هذا التهكم الخفى وحده ، بل فى الأناة والبطء والتصوير جميعا . (والابيات الاربعة الاولى فيها اثنا عشر زحافا ، وهذان البيتان فيهما خمسة زحافات) . وكذلك صارت الخاتمة كأنها الصدى الاخير الذى تختتم به الانغام التى بدأت متثاقلة فى الابيات الستة الاولى (وفيها ستة عشر زحافا) ، ثم تتحدر الانغام متطلقة فى أحد عشر بيتا (٧ — ١٧) ، (وفيها ثلاثة عشر زحافا) ، ثم تبطىء بطئا كالاول فى ثلاثة أبيات (١٨ — ٢٠) ، (فيها ثمانية زحافات) ، ثم بيتان أقل بطئا (٢١ ، ٢٢) (فيهما أربعة زحافات) ، ثم بيتان فيهما بعض البطء (٢٣ ، ٢٤) (فى أحدهما زحافان ، والآخر لا زحاف فيه) ، ثم الخاتمة بيتان بطيئان بطء الفاتحة (٢٥ ، ٢٦) (فيهما خمس زحافات) .

والسبب الذى أبطأ ببيتى الخاتمة هذا البطء، هو أنهما حديث نفس متعبة لاغبة ، فهذا الغناء مما تغنى به فى الفترة الثالثة ، فى ساعة من ساعات توجسه وهو يرقب المخاوف لأصحابه ، وقد احتسوا أنفاسا من النوم فهوموا ، وبقى هو وحيدا يستعيد ما مر به فى هذه الساعات القلائل الماضية ، بعد الجهد المرهق الذى بذله حتى أخذ بثار خاله ، وشفى من «هذيل» غليله . وذكر خاله الذى قتلته هذيل ، وألقته فى « غار رخمان» فى أرض «هذيل» ، وتركته نهبا للسباع وعوافى الطير ، فالتفت شطر بلاد هذيل ، ونظر ، فتمثلت له قتلى هذيل بأبشع منزل فى ديارها وبشر حال ، فتغنى بهذين البيتين دندنة فى نفسه ، بسخرية وتهكم ، وعلى وجهه بهجة رضى يطفئها شحوب كلال ولغوب .

وبين بعد هذا كله ، أن من قدم هذين البيتين عن موضعهما ، كما فعل المرزوقى ، فوضعهما بعد البيتين (٢١ ، ٢٢) ، وجعل خاتمة القصيدة البيتين (٢٣ ، ٢٤) ، فقد هدم بناء القصيدة ، ومزق النغم المتكامل من الفاتحة الى الخاتمة ، وأفسد ما أتمه «زمن النفس» من تشعيث «أزمنة التغنى » ، لتكون الانغام متساوقة على نسب صحيحة محكمة ، وليجعل المنصت الى الغناء والترنم مشدودا الى النغم المتجاوب من أول الفاتحة الى الخاتمة ، وليبعث نشوته بعثا حتى تتصاعد مع تصاعد النغم ، وتتثاقل مع تثاقله بلا ملل ولا استرخاء ولا ذهول ، ولتتجاوب المعانى المشعثة أزمنة غنائها تجاوبا مطابقا لفحوى النغم ومعانيه . والتناظر بين الفاتحة :

إنَّ بالشِّعْبِ الذى دُونَ سَلْعٍ لَقَتيلاً دَمُهُ ما يُطَلُّ

وبين ذكر « قتلى هذيل » ، وما حف بها من ضحك الضباع ، واستهلال الذئاب ، وعكوف سباع الطير جائلة بينها ، تناظر لا يمكن اغفاله والاعراض عنه ، لا فى الألفاظ ، ولا فى المعانى ، ولا فى المشهد ، ولا فى النغم ، فأى بلوى ينزلها بها من ينقل هذا الغناء من موضعه الى موضع يذل فيه ويستكين ، ويذهب بالذل بهاؤه ونضرته .

* * *

الآن فرغت من هذا الغناء الفخم ، وكنت مستطيعا أن أعزل باسم الغناء والنغم ، فأستولج

في كلامي ألفاظا للتغرير والاثارة ،فأقول«السمفنى» و « الهرمنى » وكروبا وراء ذلك كثيرا !! ولكنى آثرت أن أدع الأمر حيث هو من القرب ، والبعد أيضا ، لأن حديث النغم كان يقتضينى أن أعود الى ما قلته فى بناء الغناء العربى كله ، على ماهدانا اليه الخليل رحمه الله ، وسماه « الاسباب » و « الأوتاد » = وأن أعود أيضا الى ما استظهرته من أن الأوتاد ، وهى الثوابت التى لا يدخلها زحاف ، لها فى كل بحر منازل لا تفارقها ، ومن حولها تدور الأسباب مزاحفة وغير مزاحفة = وأن أبين أيضا أن « الزحاف » ، ليس ضرورة كما يتوهم بل هو أصل فى تنوع النغم ، يعطيه شيئا جديدا ، ويكسبه معانى جمة لا تكاد تحصر • وكل العمل فى الغناء والترنيم ، هو لمهارة «زمن النفس» الذى يتولى القصيدة ، فى الحاق هذه المعانى بالنغم ، بنسب مضبوطة محكمة مقدرة ، صادرة عن حركة الأسباب وزحفها على الأوتاد والتقائها بها ، لا فى البيت الواحد ، بل فى جملة الغناء من أول بيت فيه الى آخر بيت • وكنت أحب أن أبين أن أجزاء البحور ، التى يسمونها اليوم « التفاعيل » ليست عمادا يقوم به بيت واحد ، بل هى دلالة على مواقع الأوتاد الضابطة للنغم ، من حيث يبدأ الغناء الى أن ينتهى = وأن أجزاء القصيدة كلها ، اذا عريتها من الكلام وجعلتها أوزانا مجردة ، (أى فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن كما هو ميزان بحر المديد مثلا) ، هى موضع النظر والتأمل وموضع الفحص عن تفسير أنغام القصيد المتكامل مهما بلغت أبياته • وكذلك ترى أنه كان أمرا غير محتمل أن ألجأ الى هذا التجريد ، لأنه عسير جدا ، فآثرت أن أصف الانغام وحركتها ومعانيها بالالفاظ وكان فى هذا من الصعوبة قدر كبير ، لأنى غفلت دهرا طويلا عن تطويع الالفاظ لهذه الدلالات المتصلة بالأنغام ، ولأنى لم أجد أحدا من النقاد طوع ألفاظ اللغة لوصف هذه الانغام المجردة • وقد ارتكبت ذلك وأنا أعلم الناس بعجزى عن ادراك مثل هذا المطلب ، ولكنى بذلت ما استطعت فى هذه المقالات ، مؤثرا بعض الزلل والخطأ ، على ما هو أشد منهما ، اذا أنا لجأت الى تجريد الانغام وتعريتها من الكلام ، ثم رمت التحدث عنها هكذا مجردة عارية •

وأدع هذا كله لميقاته ، فانى أريد أن أفرغ وأنتهى الى غاية • فقد تبين ، فيما أظن ، أن هذه القصيدة من الاحكام والضبط والتسلسل ، بحيث يصبح كل حديث عن اختلال ترتيبها لغوا لا خير فيه • وتبين أيضا أن دعوى اختلال الترتيب فى الشعر كله ، دعوى عريضة وأن أمرها أمر عظيم ، لا يصلح أن يتكلم فيه من خلا اهابه ، وجرابه أيضا ، مما يعين على الفصل فى مثل هذه القضية المعقدة ، بتعقيد عمل « زمن النفس » الكامن فى أعماق الشعراء ، وما يتميز به شعراء العرب خاصة من وضوح عمله فى أنفسهم وفى لغتهم وضوحا لا خفاء له • ولكن البلوى التى حلت بنا ، من « أشجار الدردار » و « ثمار أشجار الدردار » بكمبردج ، وباكسفورد ، وبغيرهما من بلاد الله ، قد بثت على قضايا الأدب غارة من اللواذع والقوارص ، فتورمت حتى غطت أورامها على كل تبين وبصر ، الا من عصم الله • (ملاحظة ، وفائدة جليلة : قال ابن البيطار فى كتاب « المفردات» « الدردار » ، هى شجرة البق ، لأنها تحمل تفاحات على شكل الحنظل ، مملوءة رطوبة ، فاذا جفت أو نقفت ، أى كسرت بالظفر ، خرج منها ذلك البق ، وهو البعوض ، فاعلمه » ، انتهى ما قاله) •

وتبين أيضا تبينا واضحا أن دعوى من ادعى من القدماء : أن هذا الشعر منحول الى تأبط شرا ، أو الى ابن أخت تأبط شرا على الصحيح = وأن الذى نحل هذا الشعر الى أحدهما هو « خلف بن حيان الأحمر » امام العربية فى زمانه = وأنه هو قائل هذا الشعر باعترافه ، كما كذب عليه دعبل الخزاعى الشاعر ، فانساق بعض العلماء فكذبوا بكذبه = انما هى دعوى باطلة ، من قبل فحص الرواية ، كما بينت فى المقالتين الاول والثانية ، ثم هى أشد بطلانا من قبل نقد القصيدة نفسها ودراستها دراسة صحيحة • وخلف رحمه الله ، مهما قيل فى قدرته على التدليس ووضع الشعر ، لم يكن قادرا على أن يبلغ هذا المبلغ من التلبس باحساس منبعث عن « زمن حدث » ، (وهو قتل الخال ، وطلب ابن الأخت بثأر خاله) ، يثير النفس الشاعرة حتى تبلغ الاستثارة أقصى غايتها من النضج والتحفز ، فتفضى الى «زمن تغن» بغناء يفيض على اللسان بلا اكراه ولا قسر ، ثم ينشأ بعد ذلك من « زمن الحدث » و « زمن التغنى » ، ذلك الزمن الثالث ، وهو « زمن النفس » ، بلا حدود تحده ، ولا قيود تقيده ، فيتحكم تحكما كاملا فى ألفاظ القصيدة ومواقعها على مجارى الأنغام • ويتحكم فى تركيب جملها وتقطيعها ، ويتحكم فى سرعة النغم وبطئه ، واسترساله وانقباضه ، ثم يتحكم فى « أزمنة الاحداث » و « أزمنة التغنى » بالتشعيث والتسريح ، والتقديم والتأخير ، والتفريق والجمع ثم يتحكم فى نغم كل افضاء على حدة ، وعلى نغم أجزائه مجتمعة ، ثم يتحكم فى توزيع هذه الانغام حتى ينشأ منها لحن متكامل شامل للقصيدة كلها ، ثم فى بناء الأنغام منضدة محكمة النسب

مقدرة تقديرا لا يختل · فمن ظن أن ذلك ممكن ان يكون ، فقد نقض أصل « الفن » كله ، شعرا كان أو غير شعر ، وانعى السر المتحكم فى الشعراء وفى اصحاب الفنون جميعا ، وهو « زمن النفس » الذى لا يسلم نفسه وامره الى أحد مهما بلغ ، الا لمن كان صادق التعبير عن نفسه ، صادق الابانة عن الدفين من احساسه · وغير ممكن أن يشكل على ناقد بصير مثل هذا ، وصدق ابن سلام رحمه الله حيث قال فى طبقات فحول الشعر.. « وليس يشكل على اهل العلم زيادة الرواة ولا ما وضعوا ، ولا ما وضع المولدون » ، يعنى ما وضعوا من الشعر فى شعر الشعراء · ولكننا جهلنا معنى ما قال ابن سلام ، حين جهلنا أصول النقد والتمييز ، وحين جهلنا دلالة الفاظ هذه اللغة الشريفة ، وحين جهلنا السليقة التى تعين على النقد والتمييز · وكان البلاء حق البلاء ، ما نزل بالشعر فى زماننا ، اذ وقع فى قبضة طوائف ليس لها أن تقول فيه ، لأنها ليست من جهابذة الشعر ولا صيارفته ، ولا حذافه ، ولا نقاد زيفه من صحيحه ، بل سهل لها التكلم فيه ترك الحياء من الجهل ، وكثافة التبجح بالمعرفة ، وقضاء زمان ينزل الاشياء كلها ، ناطقها وصامتها ، فى غير منازلها التى خلقت لها ·

ولست أدرى بعد هذا كله · ماذا أقول فى « أبى عبيد البكرى » ، الذى قال حين ذكر أبياتا من هذه القصيدة : « وهى قصيدة ، ونمط صعب » أكان أبو عبيد يعنى حقا هذا النمط الذى كشفت عنه ؟ أم كان يعنى نمط « بحر المديد ، العروض الأولى » ، حين لاحظ ما لاحظه من قبله ، من خلو أشعار العرب فى الجاهلية من قصائد طوال فى هذا البحر ، ثم قلة استعمال من بعد الجاهلية لهذا البحر فى القصائد الطوال ؟ بيد انى أستبعد أن يكون أراد « بحر المديد » المكون من « فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن » فان صعوبته دعوى لا يقوم عليها دليل ، وأجزاؤه مشابهة بعض المشابهة لأجزاء « بحر الخفيف » ، ثم لأجزاء سائر البحور فى مواقع أسبابها وأوتادها · وأما اعراض الشعراء عن هذا البحر ، فلا يمكن أن يكون دليلا على صعوبته· فلم يبق الا ما وصفت لك فى آخر المقالة الثانية من طبائع هذا البحر ، ومن سطوته على الاداة ، وهى اللغة ، وسطوته على الشاعر ، وهو المترنم = وما قلت من أن أنغامه المتمردة توجب على المترنم أن يكون فى حال مطيقة لاحتمال سطوته وعتوه ، بلا ذل فى خضوع ، ولا تضعضع فى لين ، حتى يكون مطيقا لبسطه وقبضه ، ولحيرته وقلقه ، قادرا على أن يفض عنه أغلال سلطانه بالمهارة والحذق ، حتى يرضى البحر بأن ينقاد انقياد عزيز قادر ، لعزيز قادر يحبه ويرضى عنه · فان لم يكن المترنم قادرا مطيقا ، انقلب عليه البحر وتفلت منه حتى لا يحصل من كد نفسه الا على اللجاجة والتعب · فهذه هى الصعوبة كل الصعوبة ، فليت شعرى هل أراد ذلك المعنى أبو عبيد فى كلمته « وهى قصيده ، ونمط صعب » ؟ لا أدرى ، ولكنى أظن أن الكلمة جرت على لسانه عفوا على السجية ، من أثر هذه القصيدة ووقع أنغامها فى نفسه ، لما قرأها وترنم بها · وأى ذلك كان ، فانى أجدها كلمة بصير بجوهر الشعر : اما ناقدا فاحصا ، واما متذوقا تأخذه لروائع الشعر أريحية واهتزاز ، وليس هذا بمستنكر على رجل مثله ، فانى رأيت له فى اختياره ، فى كتاب « اللآلى ، فى شرح أمالى القالى » ، نظرات مستحسنة فى نقد الشعر · فرحمه الله وأثابه ، وغفر له ما أوقعتنى فيه كلمته من الحرج ·

أما الحرج الأكبر ، فهو الذى قذف بى اليه يحيى حقى حتى أطبقت على جوانبه ، ولكنى قبلت الجحر الذى أجحرنى فيه ، اكراما له ، ولأيام مضت أكلت سنين من العمر ، ونحن فى مثل هذا الذى نحن فيه اليوم من حديث الشعر الجاهلى · ولو كنت باكيا على شىء من أمر هذه الدنيا ، لبكيت تلك الايام ! وأيضا ، فانى قبلته اكراما لناشئة الشعراء المحدثين والنقاد ، فان مآل هذا الأمر كله اليهم ، فهم ورثة هذه اللغة بمجدها ، وشرفها ، وجمالها ، وفنها ، لا ينبغى أن يضللهم عنها ، أو يبعثر اليها خطاهم ، من عمد الى ارث آبائهم من لدن ابراهيم واسماعيل عليهما السلام الى يوم الناس هذا ، فسماه لهم « تراثا قديما » ليجعله عندهم أثرا من الآثار البالية ، محفوظا فى متاحف القرون البائدة ، ينظر اليه أحدهم نظرة من وراء زجاج ثم ينصرف · فاذا أتاح الله لهم ، أو لبعضهم ، أن يطأ هذا الضلال بكبرياء الفن وعظمته وصراحته وحريته ، فقد ذلل لمن بعده وعورة الطريق الى الذرى الشامخة ، وأزاح من مجرى النهر المتدفق من منابعه الخالدة كل ما يعترضه من صعاب ، أشدها واعتاها : التوهم والخوف ، واستطالة الطريق ، والعجلة الى شىء ان صبر على امتناعه اليوم ، فهو بالغه غدا وحائزه · ولهذا الختام بقية ، أسأل الله أن يوفقنى الى اتمامها ·



للشاعر: محمود حسن اسماعيل

وقفة على باب المسجد الأقصى بعد حريقه الآثم في ذكرى الإسراء والمعراج

وجئتُ أصلي
ورغمَ اندلاع الدُّجى كالبراكين حولي ؛
ورغمَ الأعاصير، ترمى خطاها بسفحي ؛ وجُرحى،
وساحاتِ هولى ؛
.. أتيتُ أصلي ..
.. ورغمَ احتراق الدروب ، ونهشِ الخطوبِ ،
، لحبات قلبى ، ورملى ؛
.. ورغم اندفاع الذئاب على كل بابٍ ،
به قطرة من شرايين أهلى ؛
.. ورغم الشياطين تعوى بغيظى ، وشجوى ،
وبالنار تشوى ، وتكوى ، مزاميرَ خطوي ،
ورغمَ الرزايا ، وتجوالها فى خميلى ، وأيكى ،
وعُشبى ، وسهلى ؛
وليلُ المنايا على راحتيها
يزمزم كالجن خلف جنازاتِ ثُكلى ؛؛
دَهستُ السُّدودَ ودُستُ القيودَ
وجُزتُ المُدودَ وجئتُ أصلى ..
وجئت أصلىَّ ،
.. و فجرْتُ ذاتى لهيباً جديداً
يمزِّق أغلال رقٍّ ، وذُلٍّ
وما كنت عبداً ، ولا ذقتُ قيداً



ولكنّ صوتاً خفيًا ،
من الله يُملى ! :
إذا حِدْتُ عنه ، تردّى صباحى بليْلى !!
... فلما تباعدتُ عنه ،
، دهانى بأشلاء حبْلى ؛
وأضرى بى النارَ ..
حتى رماها بوجهى ؛ وقد جئت يوماً أصلّى ..
.. لأحيا جديدَ الحياةِ ، جديدَ الصلاةِ ، جديد التجلّى !
أراهُ بقلبى ، أراه بدربى
أراه بكل المداراتِ حوْلى
... ورغم الظلام الذى ذقتهُ من شُرودى ومَيْلى ؛
نفضتُ الدجى عن وجودى ،
وكبرتُ لله ..
قلبى يكبر قبل اختلاجات قولى
وجئتُ له فوق نارى أصلّى !
وجئت إلى أوُلَةِ القبلتينْ
وبنتِ السماء التى ضمّت النورَ بالساعدينْ
وبيت الضياء الذى رشّه الله بالراحتينْ ..
ضياءً وعِطراً
وقدساً ، وطهراً
ووحياً يسبّح فى آيتينْ !

● أقامت يوغوسلافيا هذا العام مهرجانا عالميا للشعر ، شارك فيه الشاعر محمود حسن اسماعيل ممثلا للجمهورية العربية المتحدة بقصيدة ستنشرها « المجلة » فى عدد يناير .

... وجئت وجاء بجنبى صوْتُ الأذانْ ...
من الصمت يصرخ :
أين الأذانْ ؟
وجاءتْ بكفىَّ تكبيرتانْ
هما رحمة الله فى كل آنْ
وجاءت معى ركعتانْ
وجاءتْ معى سجدتانْ
وإيماءتان إلى الله مشدودتانْ
بجفنين للنور
فوق المعارج تستطلعانْ ..
.. وجاءت معى ليلةٌ
عانقتْ بها سدَّةَ العرش تسبيحتانْ
بها الله سلَّمَ ..
لا كفٌ تبدو !
ولا طيفَ شيء يُسمَّى بنانْ !
.. وجبريلُ حادٍ لمسروُجَة
تَتقاصَرَ عنها خيالُ الزمانْ !
ونورٌ ينُادى !
ونورٌ يُلبىٍّ !
ونور يعانقُهُ المشرقانْ
ومن قاب قوسين
راحت تضىء جبينَ السما هالتانْ !
وكاد الذى لا تراه العيونُ
يراه محمّدُ ..رُؤيا عيانْ !!

. . .

... وجاءَتْ معى من يد الأنبياءِ ،
مصابيحُ مبهورةٌ فى الضياءْ
.. وجاءت حروف الهدى تستجيرُ

وتلعن متن مس قدسَ البيناءْ
.. وجاءتْ خُطا حُمَرٍ
والوجودُ على سيفها مُستطِيرُ المضاءْ
وجاءت تزمجر دنيا صلاحٍ ،
وتعصفُ مشدوهةً فى إباءْ
.. وجاءتْ لجالوتَ عينٌ
تطلُّ ، وتَزْوَرُّ من هول هذا اللقاءْ ! !

• • •

أتينا جميعاً نصَلىِّ ..
وما كاد يُفتحُ للنور بابْ ؛
ويومضُ للخطو وجه الترابْ
وصلنا .. وكادت خطانا تُشلُّ بأعتابهِ
وكادت رؤانا تُغلُّ على بابهِ !! ...
وكِدْنا نحِس ، بأنا ببيْت
غريب ضللنا إليه طَريق الصَّلاهْ
وأنا اتجهنَا إلى ساحة
لها نسَبٌ بفُجور العصَاهْ .. وحَاشَا لبيت الإلهْ !
... وماذا وجدَنا ؟
وجدنا الصلاةَ .. بغايا من الشر ترقص فوق الحريقْ ..
وجدنا الأذانَ ...
شياطينَ لغو ، تهَاترُ بالإثم فوق الطريقْ ..
وجدنا المصَلىَّ ...
ميادينَ لهوٍ .. ، تخاصَرَ فيها الخنا والفُسوقْ
وجدنا الثرَى الذى فيه صلىَّ « محمَّدْ » ....
- حريقاً به لعنةُ الله تُرغى وتُزْبِدْ
وجدنا الحَمام الذى كان يُصغى ..
لصوتِ الحواميم يهْدِلُ فى عَذبَاتِ الصلاهْ
ويسْجَعُ نشوان يُصغى ..
لصوت الهُدَى والسلامِ ، وذكرِ الإلهْ



ذبيحَ الأمانِ ،
شريد المكانِ ،
تُولولُ في أفقهِ لا تُفيقْ
وينتحبُ مِنْ هول هذا الحريقْ
وجدنا الثَّرَىَ الذى فيه صلىَّ محمَّدْ ..
رَماداً .. به لعنةُ الله ترغى وتُزبدْ
وَجدْنا المنابرَ ...
تحكى مجازرَ للطُّهْر مخنوقةً فى العرُوقْ
وناراً تشد يد النور من قاع ليل عميقْ
وصوتاً من الله يهْدِر فى كل ركنٍ عتيقْ !!
... ولو هُدِّمَتْ كل تلك القبابْ
وباتت مآذنها أذرُعاً لطُغاة الخرابْ ؟؟
.. سنَمْضى !!
سنمضى لمحرابها الطُّهرِ يوماً نُصَلىِّ ..
ولو غالنا الموتُ ..
لم يُبق أنفاسَ شيخٍ وطفلِ !
مِنَ الدَّمِ والعظْمِ نُعْلى أواسِي ذُراها ..
من الروح نُرْجِع للأفق أعتى نِداها ..
بيومٍ سيزحفُ « بالقادسيَّة »
وبالغضب الحرِّ فى كل نفسٍ أبيه
وبالثأر .. وهو الصَّلاةُ الزكيِّة ..
وصوتُ الإلهِ إلى كلِّ روحٍ تقيه
بها يحصد النصرَ جمعُ الصفوفْ ؛
وإصرارُها فى صمود الوقوفْ ؛
فهيَّا .. إلى الثأرِ ..
مِنْ كلِّ سفحٍ ، وسهلٍ ،
وهيَّا .. وهيَّا
إلى المسجدِ القدسِ جَمْعاً نُصَلىِّ !!!

دراسات



يوسف الشاروني



بقلم: محمد عبد الرازق

فضلا عن كون الفنان أكثر حدبا على الجهد الفني . واعمق تقديرا لآلام المخاض ، فتأتي نظراته الى أعمال الآخرين حقيقة لا تدمي ، هادئة لا تضر ، فان السبب الاول للغبطة التي تعتريني عند ظهور دراسة نقدية لفنان ، هو المنعة التي أمني بها نفسي من متابعة ما وراء النظر والتطبيق من توافق او انفصام . هذا الى أن التأثير المتبادل بين نتاج الكاتب الفني وادواته النقدية امر جدير بالدراسة المتأنية ، فقد يفتح كثيرا من المغالق سواء في الفن أو النقد . وكتاب « دراسات في الرواية والقصة القصيرة » (١) هو الكتاب الرابع من « دراسات » يوسف الشاروني .

وسيكون لهذا الكتاب اهمية خاصة عند المهتمين بادبه ، لانه عرف كاتبا للقصة القصيرة ، وهذا اول كتاب من كتبه يتعرض بالدراسة لمجموعة طيبة من القصص القصيرة وبعض الكتب التي اخرجت عنها او عن رجالها . مما يتيح فرصة أكثر لدراسة التأثر المتبادل والوقوف على نظرته للقصة القصيرة .

وصدور اربع مجموعات من المقالات والدراسات لكاتب واحد يزيد من حيوية الحاسة الناقده الباحثه عن منهج الكاتب الخاص .

والذي يقرأ كتاب يوسف الشاروني الأول « دراسات أدبية » يجد أنه عندما أراد أن يعرف « **كيف يتخلص البطل** » من الغوايات والأهوال التي تعترض طريقه الى الهدف ، قام بدراسة ثلاثة أعمال من التراث الانساني : رحلة «أوليس» في «الأوديسا» ورحلة المسيحي لجون بانيان، وعلي الزيبق المصري بن حسن رأس الغول، مستعينا في بعض الأحيان برحلات السندباد ليصل الى أن الخلاص كان يأتي : اما بمساعدة قوى خارجية كالآلهة والمعجزة والجن ، واما بالقوة الجسدية الهائلة « **وفي هاتين الحالتين لا نشعر بتعاطف انساني مباشر مع البطل لأن طرق التخلص هنا بمنأى عن قدراتنا الانسانية** » **ولهذا السبب نراه يعود من جديد الى هذه الاعمال** ليبحث عن الوسائل الانسانية فيجدها : **العقل** .. الايمان .. الحب .. الصدفة .

ونحن نشعر بعد قراءة هذه الدراسة أن النتيجة التي توصل اليها نتيجة يقينية عنده . وأنها لابد أن تطفو في يوم من الأيام خارج فكره لتنفذ من جديد الى أعماق فنه . وهذا ما حدث فعلا في

قصة « **سياحة البطل** » احدى قصص مجموعة « **العشاق الخمسة** » . ويكفينا الكاتب مؤونة التعليق على هذه القصة ويقوم بالتعليق عليها فى كتابه الرابع ضمن ملاحظاته على مجموعتى قصص العشاق الخمسة ورسالة الى امرأة ، فيقول : أما قصة « سياحة البطل » فهى تتفق فى الخطوط العامة وقصة سياحة الحاج .. تقول **أن ما كان** يبذله المؤمن فى القرون الوسطى من مجهود من أجل الوصول الى المدينة السماوية اصبح **يبذله الرجل العادى فى حضارة القرن العشرين من أجل الوصول الى أوليات الحياة : العمل والحب** والمسكن . ومن هنا كان اسم البطل : **مؤمن عبد السلام عيد** ، ومن هنا كان قيامه ببحثه يوم الجمعة . (**تدور حوادث القصة حول البحث عن شقة**) حقيقة أن يوم الجمعة هو يوم أجازته، لكنه أيضا يوم الصلاة الجماعية ، ولهذا جاء فى بداية القصة القول بأنه : ذاهب كأنما ليؤدى واجبا دينيا . (ص ٢٩٧) ولئن كان الحاج فى رواية جون بونيان قد استطاع أن يصل فعلا الى المدينة السماوية ، بل وأن تلحق به زوجته وأطفاله ، فان مؤمن عبد السلام لم يعثر فى سياحته على هدفه ، ومع ذلك فانه سيواصل رحلته ، لأنه ليس أمامه أن يختار (ص٢٩٩)

وما من شك فى أنه لم يصل الى نتيجته هذه الا بعد المقارنة التى عقدها بين « **سياحة الحاج** » و « **القلعة** » . وهو لم يتأثر بكافكا من حيث الموضوع فقط ، بل ومن حيث الأداء أيضا حينما حاول – فى بعض المواقف – تصوير الجو غير الواقعى بطريقة تبدو واقعية للغاية .

● فمجموعة « **حكايات صبرى موسى** »أشبه بالنوادر لأنها تتفق مع النادرة بمعناها القديم من عدة جوانب منها الاهتمام بالحوادث الخارجية وعدم اعطاء كبير عناية للشخصيات والتحليل الداخلى . (ص ١٨٨) ● وكان هم **ألفت الأدلبى** فى مجموعتها **(وداعا يادمشق)** معالجة ماتعرضت له من موضوعات بأبسط الأساليب دون أن تحاول اثارة مشاكل فى فنية القصة القصيرة أو تجدد من شكلها . ولعل « **ومضة برق** » هى القصة الوحيدة التى ربطت فيها بين الجو النفسى لشخصياتها والجو الذى تضطرم به الطبيعة . أما قصة « **كونى حكيمة** » فقد أولت فيها الكاتبة عنايتها الى تتبع الخلجات النفسية والمشاعر الدفينة لزوجة تغار على زوجها . (ص ٢٢٢)

● **وعباس الأسوانى فى « الضاحك الأخير »** يتبع أسلوب ما يسمونه بالمدرسة الواقعية ، اى الأسلوب الذى يكاد يعبر عن الأشياء بأبعادها طبقا لقواعد المنظور ، ولا يحاول أن يحطم هذه القواعد حتى فى حالات كان من الممكن أن يتمرد فيها على هذا الأسلوب كحالات تعاطى الحشيش .. أو احتساء الخمر .. أو الجنون .(ص٢٢٥)

● وينتقل فاروق منيب من « **الديك الاحمر** » – مجموعته الأولى – الى « **زائر فى الصباح** » – مجموعته الثانيه – من عالم الواقع الخارجى الى العالم الداخلى للانسان ، من أسلوب الأدب الواقعى الى اسلوب هو أقرب الى الشعر ، من بصيص التفاؤل الى كآبة رهيفة وحزن شفاف. (ص ٢٣٦) **والاتجاه الغالب على قصص هذه المجموعة الأخيرة هو انفصال العالمين الخارجى والداخلى للانسان** ، فما يقوله المرء فى سره غير ما يعلن . وشخصيات القصص تعيش فى هذا التناقض ، وبينما ينفصل عالمها الداخلى عن *عالمها الخارجى تعود فى ذكرياتها فتصل بين* العالمين . وبينما هذه الشخصيات لا تتحرك فى العالم الخارجى ، نجد ذكرياتها نشطة سريعة الحركة . (ص ٢٤٦) .

● وتتفاوت قصص مجموعة « **القاهرة** » **لعلاء الديب** بين اقترابها من جو الأسطورة والرمز .. وبين اتخاذها الواقعية اطارا لها وان كانت جميعها تتجاوز عالم الواقعية ذا الأبعاد المنظورة . ذلك لأن أبطالها مأزومون ، فتنعكس أزمتهم على رؤيتهم الداخلية والخارجية على السواء . (ص ٢٥٦) ● ويحقق محمد عبد الحليم عبد الله فى مجموعة « **حافة الجريمة** » التوازن بين العالمين الداخلى والخارجى بحيث لا يطغى – بل يكمل – أحدهما الآخر. (ص١٥١)

● اما ادوار الخراط فى مجموعته الوحيدة « **حيطان عالية** » فينظر الى أبطاله من الداخل أكثر مما ينظر اليهم من الخارج ، ونفسية هؤلاء الأبطال مغلقة داخل حيطان عالية تقف حائلا بينها وبين الاندماج مع الآخرين (ص١٦٥)

والآن .. هل نبعت هذه النظرة الى الأعماق من خلال تجربة الكاتب الفنية ، أم أنها آراء نظرية لا دخل لها بالتجربة ؟ .. اننا لسنا هنا فى مجال النظر الى قصص يوسف الشارونى ، غير أن مجالنا يتسع لاستضافة شاهدى عدل للادلاء بشهادة سريعة فى هذه القضية وليكن أولهما شيخ النقاد التذوقيين فى بلادنا ، وليكن ثانيهما ناقدا من شباب هذا الجيل . أما الشيخ يحيى حقى فيقول : « **الشىء الهام فى صنعة يوسف الشارونى أنه يتقدم .. الى درجة رفيعة فى فن القصة اسميها درجة القصة ذات البعدين الاثنين ، أى أن يكون للقصة الواحدة مظهران وعالمان أحدهما معنوى باطنى والآخر خارجى**

مادى يعمل عمل الرمز » ويبحث الشاب صبرى حافظ عن بذور « أسلوب المنولوج الداخلى » فى تربة الأقصوصة المصرية ، فلا يعثر على بذور عميقة له « **اذا ما استثنينا مغامرة يوسف الشارونى فى الأعماق البشرية التى مهدت لمقدم هذا الأسلوب الجديد** » .

ليس غريبا اذن أن يعتمد المؤلف فى دراساته على المنهج النفسى ، ولقد شغف يوسف بعلم النفس منذ بدء دراساته الأدبية ، فاذا كنا نجد أن مقالا مثل « سيكليوجية التعبير الفنى » قد كتب عام ١٩٤٨ . فانه عندما أراد أن يدخل عالم الرواية اختار « **السراب** » . وهى الرواية النفسية الوحيدة لنجيب محفوظ ، أو كما يقول « **أول رواية فى الأدب العربى تقوم على أساس سيكولوجى ، أو هى - بمعنى أصح - تقيم أمامنا بناء سيكلوجيا متماسكا معبرة بذلك عن مدى وعى مجتمعنا بالأمراض النفسية والانحرافات الجنسية** » . وأبرز دراسة تعتمد أساسا على هذا المنهج فى كتابه الأخير هى دراسته عن « **أحزان نوح** » لشوقى عبد الحكيم حيث يعتمد على التحليل النفسى فى تفسيره لرموزها « فنوح يحس منذ سرقت منه بندقيته بنقص فى رجولته ، وأن زوجته تستخف به ، وأنها تفضل عليه شابا أكثر رجولة لايهاب اللصوص ولا يصطنع النوم ليدعهم يسرقون سلاحه ، بل يعرف كيف يدافع عنه وعن امرأته . واذا تذكرنا الى أى شىء ترمز البندقية فى التحليل النفسى أدركنا أن سرقتها ترمز الى العجز الجنسى . وهكذا بدأ الجدار - على حد تعبير المؤلف - يرتفع بين الزوجين يوما بعد يوم » . (ص ٨٦) .

لكننا نظلم الكاتب اذا قلنا أنه يعتمد على المنهج النفسى وحده ، فثقافته الخاصة ودراسته الأكاديمية التى جذبته الى هذا المنهج .. أو الى أعمال لا يمكن النظر اليها الا من خلاله ، هى التى قادته الى أعمال جديرة بالنظرة الميتافيزيقية ونحن نلمس ميله الى الفلسفة منذ البدء أيضا ، وخير دليل كتابه الأول « **دراسات أدبية** » . فاذا كان بحثه عن « **لغة الحوار ..** » قد استأثر بأكثر من نصف حجم الكتاب ، فالنصف الأول كله دراسات فلسفية ونفسية لبعض المشاكل الأدبية : عالم القراءة السحرى .. كيف يتخلص البطل .. الغواية والهداية فى الأدب .. الملهاة والمأساة بين أرسطو وبرجسون .. نظرية تولستوى فى الفن .. وأخيرا ، سيكولوجية التعبير الفنى . وفى مجال الرواية نجد فى كتابه الثانى « **فى الأدب العربى المعاصر** » مناقشة لرواية « **قرية ظالمة** » للدكتور محمد كامل حسين

من خلال ما أثارته لديه « من مسائل الفكر المسيحى » (ص ٢٤١) . وان كان ما يملى عليه هذه النظرة حاليا هى أعمال نجيب محفوظ فى مرحلته الاخيرة .. **مرحلة الواقعية الجديدة** **كما** يبين من دراسته لرواية « **الشحاذ** » ، كما أملت عليه أعماله فى مرحلته الثانية .. **مرحلة الواقعية الاجتماعية** ، متضافرة مع أعمال **فتحى غانم** اهتمامه بالمنهج الاجتماعى . وان كان هذا المنهج يظهر عنده فى بعض الأحيان قبل دراسته « لبين القصرين » أو « الجبل » كما هو الحال مع « الحى اللاتينى » . لكن نجيب وغانم جذباه جذبا شديدا الى هذا المنهج .

كذلك يهتم كاتبنا اهتماما ملحوظا بالمقارنة أو الموازنة الأدبية بين عملين أو أكثر داخل نطاق الأدب القومى كموازناته بين اللص والكلاب والرجل الذى فقد ظله ، وبين الحى اللاتينى والخيط الأبيض ، وبين الجبل ويوميات نائب فى الأرياف . **ويلجأ أحيانا الى الموازنة داخل نطاق** الأدب العالمى كالموازنة السابق الاشارة اليها بين أوليس وبعض الاعمال الادبية الأخرى المستقاة من أعصر وبلدان مختلفة لبيان كيفية تخلص البطل . **وقد تعقد المقارنة - ثالثا - بين مؤلفات الكاتب الواحد لبيان « موضع العمل الفنى من التاريخ الأدبى للمؤلف ..** » كما حدث فى دراسته القيمة عن « الرجل الذى فقد ظله » . وان كنا نخالفه فى كثير من الآراء التى استخلصها من مقارنة هذه الرواية بغيرها من روايات فتحى غانم وأقاصيصه . وتكثر هذه الموازنات بين نتاج المؤلفين أو المؤلف الواحد فى كتابه الثانى ، ولا نكاد نضع أيدينا عليها فى كتابه الرابع . وقد خدعته هذه الظاهرة فكتب يقول فى مقدمة هذا الكتاب : **أغلب الدراسات .. تدور حول الأعمال المبكرة للجيل الجديد فى ميدان الكتابة القصصية ، ولهذا فقد كان من المتعذر استخدام المنهج المقارن على النحو المطبق فى كتابى السابق « دراسات فى الأدب العربى المعاصر »** حيث تناول كتابا لهم تاريخهم الأدبى الطويل . أما العمل القصصى هنا فهو بداية يكاد ينحصر مجال الدراسة فيه ، اذ لا مجال لمقارنته بأعمال سابقة للكاتب نفسه»

ويبين من هذا أنه يقصر مفهوم « المقارنة » على « الموازنة » بين عملين أو أكثر سواء أكانت هذه الأعمال لكاتب واحد كما هو واضح من حديثه هذا ، أو لأكثر من كاتب كما هو موضح بمقدمة كتابه الثانى . وهذا - كما لا يخفى - فهم خاطىء لأداة المقارنة التى تستوعب عديدا

من المسائل كدراسة الموضوعات والمواقف والصور الفنية والأساليت والأجناس الأدبية دراسة مقارنة سواء فى مجال الأدب القومى أو العالمى · فنحن لا نقصد هنا « الأدب المقــارن » ، أى ذلك « **العلم** » الذى يوضح خط سير الآداب المختلفة فى علاقاتها بعضهــا ببعض مبينــا التأثيرات المتبادلة أو المشابهات الواضحة أو الخفية ليؤكد وحدانية الانسان ويلقن الشعوب دروسا عميقــة فى التعاطف والتلاقى والتواضع ، وانما نقصد المقارنة كأساس من أسس الدراسة النقدية · وهذا الفهم الخاطىء يجعلنا نميل الى تخصــيص اصطلاح « الموازنة » للدلالة على « المقارنة » بين عملين أو كاتبين ـ أيا كان الزمــان وأيا كان المكان ـ وقصره عليها · ويشجعنا على هــــذا التخصيص أو هذا القصر استعمال كلمة «الموازنة» بهذا المعنى فى التراث العربى كما هو شــأن الآمدى فى كتابه « الموازنة » ·

وإذا عدنا الى النظر فى كتابه الرابع فسنجد أنه قام بدراسة بعض الأجناس أو الأنواع الأدبية عند تعرضه لعمل من الأعمال التى تندرج تحت هذا الجنس أو النوع الأدبى · وغرضه من تتبع أى نوع من هذه الأنواع وبيان تطوره ، **القــاء الضـــوء على الجو المحيط بالكاتب عند الكتابة حتى نستطيع أن نقيم الكتاب على هــدى آخر مراحل التطور الفنى ، فنرى ما اذا كان قد توقف عند مرحلة معينة ، أو ساير التطور حتى غايته ، أو اضاف جديدا الى تاريخ هذا الفن ·** كما حدث عندما قام بدراسة خط سير الرواية التاريخية فى الأدب العربى منذ أن اســتخدم التاريخ فى السيرة الشعبية كسيرة الظاهر بيبرس حتى نشأة الروايات التاريخية بمعناها الحديث عندنا تعبيرا عن الاحساس بالقوميات الناشئة والتنبيه الى تاريخهــا وامجادها ، وذلك عند دراسته لقصة « ثمن الحرية » لعلى شلش · وعلى هذا المنوال أيضا دراسته للسيرة الذاتية عند تعرضه لكتاب «قصة نفس» ، ودراسته لتطور الأقصوصة وذكره للدراسات التى كتبت عنهــا عند تعرضه لكتاب « **القصة القصيرة فى مصر** »

وبهذا يكون الكاتب ـ على عكس ما جـــاء بمقدمته ـ قد استخدم جانبــا هاما من جوانب « المقارنة » فى عدد من دراسات هذا الكتاب ·

كما نلحظ بسهولة اهتمــامه ببعض النواحى الجمالية ، وخاصة الأداة التعبيرية · ويخيل لنا أن اهتمامه باللغة لم يظهر بوضوح فى دراساته الادبية الا بعد أن نبهه يحيى حقى الى خلو مجموعة قصصه « **رسالة الى امــرأة** » من « **التشــــبيه** المباشر » · فنراه يرد الضربة بأخرى أشد منهــا عندما تعرض لمجموعة « عنتر وجولييت » فى مقاله الذى حمل اسم المجموعة وان جاء دراسة لاسلوب يحيى حقى بصفة عامة وليس دراســة للمجموعة · يرد الضربة قائلا : **هو أســلوب يتسم بكثرة التشبيهات المستمدة من صـــميم حياتنا · وان كانت كثيرا ما ترد كناية مستقلة ، بينما التشبيه يجب أن يكون نابعــا من العمل الفنى نفسه وليس تدخلا من الكاتب** »·(١٤٠) وبعدها ينطلق باحثا عن التشبيهات فى أعمال الكتاب حتى يصل الى **عبد الحليم عبد الله** فيجــد أن أسلوبه يتميز بخاصيتين أساسيتين :التشبيه كعنصر أساسى من عناصر الأسلوب ، ثم استخلاص العام من الخاص · (ص ١٦٢) ·

ولا شك أن **يحيى حقى** من أشد كتابنا عنــاية بالأسلوب ودعوة الى تجديده بتخليصه من شوائبه المتوارثة حتى تسهل ترجمته فترقى لغتنــا الى مصاف اللغات العالمية ، ولقد أعلن ذات يوم تبرمه بروابط الجمل وحــروف الســـببية لأنها « **تزج بنفسها الشرح موقف ينبغى ان لا يحتاج الى شرح**». ويلتقط يوسف هذا المعنى وما يدور حوله لخدمة اهتمامه بالأعماق ، فنراه يأخذ على أسلوب **عباس الأسوانى** عنايته « بالروابط المنطقية الكثيرة بين الجمل » لأنها ((**تردنا الى عالم الوعى ولو أنها أسقطت لجاء الأسلوب أقرب الى التعبير عمــا تتضمنه الكلمات**)) (ص ٢٢٥) فى حين نجد أن أبطال قصــص علاء الديب مازومون « **فتنعكس ازمتهم على رؤيتهم الداخلية والخارجية على السواء هذه الرؤية تتدرج بصورهــا ما بين ذكرياتهم يركزون عليها انتباههم ، والأشياء المحيطة بهــم على هامش الشعور يمرون بها مرا سريعا، فتتوارى** حروف العطف واســماء الوصــل عند سردها (ص ٢٥٦) أى أنهم يقومون« **بكسر مطالب السرد**» على حد تعبير ليحيى حقى · ويلح هذا المعنى عليه منتقلا من النقد الى القص ، ففى قصة «**الزحام** » ليوسف الشــارونى نرى فتحى عبد الرســول الكمسارى والشاعر والعاشــــق والمجنون يؤلف أغنية عن الزحمة ·· أغنية عاقلة جدا ، لا يصدق طبيبه انه مؤلفها ، ونحن اذ ننقلها هنــا ننقل الكلمات للمقابلة اللغوية وليس لمعناها الفلسفى الواضح الذى يطول الحديث عنه عندما نضعه فى مكانه من القصة :

فى الزحمة تتلاصق الأجساد ، تتلاصــق الكلمات ·

يختفى العطف ، تختفى حروف العطف
يتلاشى الوصل ، تتلاشى اسماء الوصل

***

الراحة هم ثقيل ، أحمله فوق قلبى ، فوق

ظهرى ، يضغط على لحمى ، يتسلل الى نخاع عصمى داخل لحمى .

ولعل أطرف أدوات الكاتب النقدية عدم الاعتراف بالسهو أو الخطأ المطبعى . فاذا كان وليم أمبسون ينعى على دارسى شكسبير ارجاع الكلمات الشكسبيرية الغريبة الى تحريفات المطبعة «لأنهم بذلك يحيلون كثرة المعنى عنده والغموض فيه الى معنى واحد بسيط ويتضاءل بذلك شكسبير » فاننا نرى كاتبنا ينهج نفس المنهج عند دراسته لكتاب « قصة نفس » . فأبطاله الثلاثه ليسوا سوى جوانب مختلفة لشخص واحد هو الدكتور زكى نجيب محمود نفسه صاحب هذه السيرة الذاتية . ونحن « نكتشف أكثر من فلتة ــ ولا أقول خطأ ــ فيما يتعلق بأعمار تلك الشخصيات ؟ من ذلك ان المؤلف ذكر فى موضع أن الأحدب في الخمسين من عمره ، بينما ذكر فى أكثر من موضع أنه فى الخامسة والاربعين وان الراوى فى الخمسين ، بل حدد الفارق بينهما بخمس سنوات . وليست لهذه الفلتة الا دلالة واحدة هى ان الأحدب والراوى شخصية واحدة فرق المؤلف بينهما ولجأ ــ فيما لجأ ــ الى فارق العمر ، وان فاته ذلك مرة نكشف عن حقيقة التفرقة بينهما » (ص ٤٩) .

ويأتى اسم الدكتور مصطفى مختار احد الشخصيات الثلاث خطأ فى صفحة ٢٣٩ باسم : مصطفى عبد البارى ، ولا يترك الكاتب هذه الفرصة دون تعليق فيقول : « ولم أستطع ان أجد تعليلا لتلك الفلتة لآخر كلام منطوق على شكل حوار يقع فى الماضى أو فى صورة تذكر لهذا الحوار . (ص ١٦٦) . ويعثر الكاتب فى «الحى اللاتنيى » على طلائع الاسلوب الفنى لثلاثية سهيل ادريس « الخندق الغميق ، الحى اللاتينى ، أصابعنا التى تحترق » باعتبارها أول أجزائها كتابة . وأهم خصائص هذا الاسلوب أنه يترجح بين العمل الروائى والسيرة الذاتيه . وان كانت الشخصية الرئيسية تتنقل بين أكثر من ضمير ، فالدلالة الفنية هنا للانتقال من ضمير المتكلم الى ضمير الغائب هو الترجح بين محاولة كتابة سيرة ذاتية ومحاولة كتابة عمل روائى . (ص ١٩٥)

وفى نهاية المطاف .. لا نغفل ولوع الكاتب بتلخيص العمل الفنى . فرغم الحملة الكبرى التى قادها النقاد على التلخيص .. ورغم هجر كثير من هواته له ، كما حدث **ليحيى حقى** الذى اعلن هجره عام ١٩٥٥ : **« اننى لا أحب هذا التلخيص .. فكل تلخيص تشويه »** . فاننا نجد يوسف الشارونى يحتفى به أيما احتفاء ، ولا نحسب أنه سيتخلى عنه بسهولة ، لأنه لصيق بموهبة القص عنده ، ولأن هذه الموهبة ــ من زاوية أخرى ــ ما زال لها الغلبة فى نفسه ، على عكس ما حدث ليحيى حقى الذى مارس النقد معتمدا على العرض فى أحايين كثيرة منذ عام ١٩٢٧ ، ثم نراه يسأل نفسه عام ١٩٥٥ : « **لمن يكتب التلخيص ؟** » فتأتى الاجابة فى غير صالحه فيهجره .. « **لمن يكتب .. لمن قرأ القصة ؟ .. فماذا تقدمه له .. لمن لم يقرأها .. أفيجمل بنا أن نفسد عليه متعة التتبع والمفاجأة ؟ قد يقال أنه يعين على ترويج الكتاب .. اذ يجذب اليه من لا يحب من القصص الا نوعا معينا .. فيدله هذا التلخيص عليه .. وأيا كان مبلغ الصدق فى هذه الحجة ، فانى لا أحب أن أشتغل دلالا لهذا الصنف المتزمت من القراء ! . اننى سأتهرب ما أمكن من التلخيص فى مقالاتى القادمة ، وسأقتصر على ذكر وقع القصة فى نفسى ومقدار معزتها عندى** » .

وتدلنا دراسة كتاب « دراسات فى الحب » على أن التلخيص كان « البذرة الأولى لاهتمام يوسف الشارونى بالتجميع فيما بعد . وبـ « لغة الحوار» اكتملت صورة المنهج التجميعى عنده حين قام بعرض المشكلة .. دون تدخل منه برأيه . وقد كنا نظن أن الذى ألجأه الى هذا المنهج هو طبيعة المشكلة التى تتأبى على الحل الحاسم . فمن الخير عرضها دون تدخل الباحث ليستخلص كل طريقته ويشق طريقه . لكن صدور « دراسات فى الحب » .. ألبس ظننا آخر مسوح اليقين . **وهو ان مرانه فى عالم القصة حبب اليه الحيدة وعدم الزج بشخصه فى العمل .** » وبالحيدة نرتفع بالنقد الى مستوى الأثر الفنى .. **فالنقد فن .. أو يجب أن يكون فنا كما هو علم .** والشارونى بحيدته يعطل الحكم ، ويترك للقارىء وحده أحقية النطق به ، كما هو الشأن مع الفن تماما .

ولهذا السبب .. **لمحاولة عدم الزج بشخصه فى العمل ،** نرجع اهتمامه « **بالنصوص** » فى جميع دراساته .. لا فى دراساته التجميعية وحدها . فهو لا يورد هذه النصوص لشرحها ، كما هو الحال مع « **مدرسة الشرح على المتون** » ، وانما يوردها للاستشهاد بها . والنصوص هنا شواهد لا شهود ، فهو لا يأتى بشهود من خارج العمل وانما بشواهد من داخله .

نحن اذن .. قد استخرجنا من حبه لفن القصة عشقه للتلخيص ، ومن عشقه للتلخيص عنايته بالتجميع . ونستطيع الآن أن نخرج من عنايته بالتجميع والتلخيص اهتمامه باستحضار « الشواهد » من « النصوص » دون أن ينطق بكلمة واحدة .

واذا كانت مجموعـــات أربع من المقـــالات والدراسات تزيد من حيوية الحاسة الناقدة ،فاننا ننبه هواة البحث عن أدوات الكاتب النقدية الى الحذر من مقدمات المؤلف لهذه المجموعات ، فانها رغم أهميتها تطمس الرؤيا فى أحايين كثيرة . فانه لم تكن أمام الكاتب حين كتابتها .. وعلى مائدة واحدة اربع مجموعات ، بل مجموعة واحده من مقالات متجانسة يريد أن يضعها بين دفتى كتاب ، ناظرا الى الأثر الذى تحدثه فى نفسه ، كاتبا مقدمته عن هذا الاثر .. اثرها وحده .

ولهذا السبب ترجع تراجعاته فيمقدمات تالية، وتوضيحه لهذا التراجع بأسباب مقبولة وأخرى تقبل الجدل ، ومن أمثلة ذلك اصراره على أداة معينة التقطها من مجموعة ، وخلو مجموعة تالية منها ، وتبريره لهذا الخلو تبريرات تحتمل الجدل الكثير ، كما حدث بالنسبة لأداة المقارنة مثلا . وأيا كان الأمر .. فاننا نضع يوسف الشارونى داخل اطار المذهب التكاملى ، رغم قوله فى مقدمة كتابه الرابع انه لم يطبقه وان كان يؤمن به ، على أن نفرق بين طائفتين من النقاد المنضـــوين تحت هذا اللواء .

ان تحقيق التكامل الأمثل دونه عمر الانسان القصير ، وقدرته المحدودة . وقد لجأ النقاد الى تحقيق قدر من التكامل بقدر ما يسمح به عالمنا الواقعى . فطريقة الناقد المثـــالى طويل العمر ذى القدرة غير المحدودة ـ الذى تخيله ستـــانلى هايمن ـ هى تركيب لمخلوق سوى لا تشويه فيه، من كل الطرق والأساليب العملية التى استغلها رفاقه . وليس معنى ذلك أن نضع كل العناصر الجيدة ـ بعد تشذيبها وتخليصها من الشوائب ـ فى قدر واحدة ، ونخلطها كيفما اتفق ، **ولكن** معناه أن نقوم بتشييد بنـــاء سامق وفق خطة منظمة ، ذات أســـاس أو هيكل مرســـوم . ولا يعتمد هذا البناء على الطرق المثمرة فى النقـــد الحديث فقط ، ولكنه يحتقب كل القـــدرة ، وكل ضروب الكفاءة الكامنة وراء تلك الطرق . فيجب أن يكون لدى ناقدنا المثالى كفاءة ذاتية فذة ، وعلم واسع فى كافة الميادين ، وقدرة على انتحال الوضع الملائم كلما تغير الموقف ، مع ملاحظة أن كل الطرق التى طورها نقادنا المحدثون لا تزال فى مرحلة أولية من الكشف ، ولا بد لمنشئى هذه الطرق ان يتبينوا يوما أنهم لم يفعلوا شيئا أكثر من خدش السطح الخارجى وأن كل طريقة يمكن امتدادها الى مالا نهاية .

وليس على ناقدنا المثالى أن يستعمل كل الطرق فحسب ، بل عليه أن ينمى كل واحدة منها تنمية بالفة فيحل مشكلات كل طريقة ويسوى بينه وبين نتائجها . وبهذا .. يؤدى فى الأثر الأدبى كل ما يمكن تأديته ، **فاذا ما تحدث عن قصيدة غنائية قصيرة كتب عدة مجلدات ، واذا ما تناول أثرا طويلا كالقصيدة المطولة أو المسرحية أو القصة أنفق فى ذلك عمرا .**

غير أن صورة ناقدنا المثالى هذه ليست ســوى شقشقة لسانية ـ كما يقول ستانلى هايمن نفسه ـ لكنها شقشقة مفيدة فيها سمو المثل الأفلاطونية واستحالتها معا .

فاذا ما عدنا الى العالم الواقعى ، فسنجد أن بمكنة الناقد استعمال عدد من المناهج والطرق بقدر ما تسمح به طاقته ، فاذا ما استعصى علينا ـ بحكم الطبيعة الانسانية ـ اقامة «**مجمع نقدى**» أو «**ناطحة سحاب**» ، فاننا لم نحرم من امكانية اقامة «**فيلا**» صغيرة أنيقة . وقد أقام بعض النقاد كثـــيرا من الفيلات الخاصة ، وانتقلوا من واحدة الى أخرى عند الاقتضاء . بل ربما استعملوا بعض مواد الفيـــلا الأولى فى اقامة الثانية ، وبعض مواد الثانية أو الأولى والثانية فى اقامة الثالثة ، وهـــكذا .. وارتضى البعض الآخر من نقاد هذا المذهب معايشة العمل فى حجرة واحدة ينتقلون منها الى غيرهـــا وفق مقتضيات العمل التالى .

ونستطيع أن نضع يوسف الشارونى مع هؤلاء المهاجرين رواد الفنادق ، البـــاحثين عن الحجرات الملائمة لأداء شئ واحد فى وقت واحد حسبمـــا يتطلب الأثر الفنى الذى يتعرضـــون له ، على أن نضع فى اعتبارنا أن رواد الفنادق هؤلاء كهـــواة الفيلات تماما ، فهم ان اشتركوا فى عدم الاستقرار فى مكان واحد ـ حتى أن بعضهم ككنث بيرك أدى بين الحين والحين كل « الأدوار » التى يشملهـــا النقد الحديث كما أدى الى جانبها عددا من الأشياء الأخرى المتصلة بها ـ فان بين مناهجهم اختلافات عدة ، تتعدد مع طبيعة كل شخص وثقافته .

وقد بدأ يوسف الشارونى بالمنهج النفسى ، ثم انتقل الى مذاهب وطرق أوضحناها ، لكنه مع هذه المذاهب والطرق لا ينسى علم النفس فى كثير من الأحيان حتى **أصبح المنهج النفسى هو اللبنة الأولى فى صرح منهجه الخاص** . وعلى أية حال .. فان أصحاب المذهب التكاملى ـ حتى فى صورته الأخيرة ـ نادرا ما يرتضون بمذهب أو طريقة واحدة مع العمل الواحد ، فهم يطلون كثيرا من الشرفات على الحجرات الأخـــرى .. ولو للحظة . فاذا لم نجد يوسف الشارونى مرة فى حجرة المنهج النفسى ، فكثـــيرا ما نجد له طلة عليها من شرفة الحجرة التى دخلها .

المقومات الأساسية

لأدب الأطفال

بقلم : د. على الحديدى

الطفولة فى العالم المتحضر تعد اليوم مرحلة وجود مهمة فى ذاتها ولذاتها ، فالطفل ليس مجرد مراهق صغير . وليس مجرد كائن فى طريقه الى المراهقة ، وانما كل خبرة فى الحياة لها به اتصال وثيق ، وعلاقة متينة . وطفل اليوم عنده قبول ذاتى لكثير من الخبرات ، وعنده استجابة ذاتية للاستمتاع بكل خطوة فى طريق الحياة التى لم تتضح له رحلتها النهائية بعد . والطفل أثناء نموه العقلى يبدأ فى التعرف على هذه الحياة على أساس أن الاشياء الماضية سبيل الى فهم أعمق للحاضر ، ويبدأ فى ادراك أن عليه أن يخرج من دائرة حياته المؤقتة الذاتية واليومية ويتجاوزها، ليكون فى أمان فيها ، وهنا يستعين بالخارج لتأمين الداخل . وهو يبدأ كذلك فى عملية تعلم واسعة المدى يذهب فيها الخيال الى أعماق الماضى السحيق ، ويحلق عاليا فى أجواز الفضاء وخارج هذا العالم ، ويتعرف مشكلات الحياة . والحياة ليست مشكلة اللحظة ولا بنت الساعة . ومن هنا ، قد يكون أدب الاطفال أقوى سبيل يعرف به الصغار الحياة بأبعادها الماضية والحاضرة وحتى المستقبلة .

والفهم العميق لهذا الادراك الجديد ، المختلف والمتغير ، للطفولة ولأدب الاطفال ، سيبنى فى داخل كاتب القصة ذاته معرفة واعية بنوع القصة التى تصل الطفل والحياة بسبب قوى ، والتى تقدم للطفل فرصة نادرة واضحة المعالم للتعرف الذاتى . فمثلا أطفال اليوم الذين يعيشون فى عصر تهدده الحرب الذرية والأطماع الاستعمارية، تنعكس عليهم المخاوف والرعب وعدم الاستقرار وعدم الامن التى يعيش فيها الكبار ، فاذا كان لهذه الحضارة أن تدوم ، فان الاطفال يحتاجون الى أسباب مقنعة ومعقولة ، بأن الحياة ليست فى طريق الزوال ، وبأن فى طاقاتهم وقدراتهم ما يمكنهم فى المستقبل من أن يتصدوا لأطماع الاستعمار وأن يقوموا بعمل عظيم لأوطانهم عن عقيدة وايمان . وهنا يأتى دور أدب الاطفال بقصصه ذات المغزى الروحى لتبث الايمان فى القلوب الغضة الرقيقة ، تلك التى أزعجها الخوف فى عصر يستغل فيه الانسان كل طاقاته ومواهبه فى خلق أدوات الدمار ، ولتؤكد لهم أن الحياة مستمرة ، وسيعيش الاطفال ويجددون الحياة ، ولتدفعهم هذه القصص الى خدمة الآخرين، وتنمى فيهم الوعى الجماعى وروح التعاون . وبذلك ينمو الطفل من حالة التمركز حول ذاته الى كائن اجتماعى يتمركز حول الآخرين ، ويتحول من المتعة الى الاحتمال ومن الاحتمال الى المشاركة الوجدانية، ومن المشاركة الوجدانية الى الاحساس العقلى فعلا بشعور الآخرين . وهنا يسهم هذا النوع من أدب الاطفال فى خلق طفل مثابر مخلص يقف أمام المخاوف والقلق .

وأدب الاطفال كالفيتامينات الفكرية ، يحتاج عقل الطفل وخياله منها الى أنواع مختلفة ، كل يغذى جانبا من تفكيره ويقوى جوانب الخيال فيه ، فلا يقتصر الكتاب على مجال واحد منه ، ولا على أدب أمة واحدة . فالكلمة المنطوقة التى تسعد الاطفال وتسليهم وتطور وعيهم وطريقة فهمهم للحياة ، وتنمى ادراكهم الروحى ومحبتهم للجمال ولروح المرح ، وتوسع أفق قراءاتهم وأبعاد استمتاعهم ، قد تكون هذه الكلمة فى صيغة خرافة أو أسطورة أو قصة واقعية أو تعليمية ، وقد تكون فنا شعبيا أصيلا ، أو حكاية من حكايات الجن والأشباح ، أو قصة شعرية غنائية ، وقد تكون قصة مغامرات أو بطولات أو تكون حكمة أو مثلا أو لغزا . وقد تجرى على لسان الانسان أو الحيوان أو الجماد نابعة من بلد الطفل ولغته ، أو آتية اليه مترجمة من لغة أخرى .

فهذه كلهـــا فى يديه مفـاتيح لفهم الجنس البشرى ، ولنمو الانسان خلال التاريخ الطويل ، تعطيه فرصـة التعرف على نفسه بنفسه الى حـد يمـكنه من أن يهجم على مخـــاوفه فيقتلها من جذورها ، ويطلق العنـــان لأحـلامه وطـاقاته الابداعية ، فيقدم هو وجيله للانسـانية جهودا لا يقـــدر عليهــا غيرهم ، مساهمة فيها طابعهم وخصائصهم الفردية ، يقدمون ذلك الى تيار الحياة الدافق المتواصل فى سبيل تحقيق الغاية الكبرى التى تجمـع البشر مع البشر ، تجمــع المصباح والضوء ، والبذرة والزارع ٠

ومن ثم ، لا تكون غاية أدب الاطفال هى اذكاء الخيـــال عند الطفل فقط ، بل تزويد الصغار بالمعلومات العلمية ، والنظم السياسية ، والتقاليد الاجتماعية ، والعـــواطف الدينية والوطنية ، وتوسـيع قاموس اللغـة عندهم ، ومدهم بعادة التفكير المنظم ، ووصلهم بركب الثقافة والحضارة من حولهم، فى اطار مشوق ممتع، وأسلوب سهل جميـــل ٠ فأدب الاطفـــال السليم ، وسيلة من وسائل التعليم والمشـــاركة والتسلية ، وسبيل الى التعـايش الانسانى ، وطريق لمعرفة السلوك المحمـــود ، وأداة لتـــكوين العواطف السليمة للاطفـــال ، وأسلوب يكتشف به الطفل مواطن الصواب والخطأ فى المجتمع ، ويقفه على حقيقة الحيـــاة وما فيها من خير وشر ٠ وليست مهمة الكاتب للاطفال هى العرض والكشف فقط ، بل مهمته فـــوق ذلك تقوية ايمـــان الطفل بالخير والعدالة والانسانية ٠ وحتى لا يخدع الطفل حين يواجه الحياة ، يجب على الكاتب أن يصور الشر والظلم والاستغلال بصورها البشعة الطبيعية فى المجتمع ، تسـير جنبا الى جنب مع الحق والخير والعدالة ، لأنها فى الحياة كذلك ٠ والشر ان تغلب مرة فالى أمد ولـكن الحـــق له النصر فى النهاية ، وهو خير وأبقى ٠

ومن هنا يمكن أن نقول : ان قصص الاطفال ليست لمجرد عرض الاخبار ، ولكنها غالبا ماتنقل اليهم المعرفة ٠ وقصص الاطفـــال ليست لمجرد السمر ، ولكنها أيضـا تقدم المنفعة والسرور ٠ وقصص الاطفال ٠٠ ليست لمجرد زيادة الثروة اللغوية ، ولـــكنها تعطيهم الوعى بقـوة الكلمة المنطوقة والمكتوبة ٠ وقصص الاطفال ليستلمجرد تقديم أشكال أدبية يعبر بها الانسان عن نفسه، ولكنها فـــوق ذلك تمـكن المرء من فهم التطور البشرى بطريقة أفضل من خلال تلك الاشكال ٠ وقصص الاطفـــال ليســـت لمجرد التوضـيح والاستنارة ، ولـكنها قـــد تكشف سر الجمال والحقيقة ٠ وقصص الاطفـــال ليست لمجرد أن يشرح الانسان نفسه لنفسه ، ولكنها تمكنه أيضا من أن يقبل الحياة كما هى ، وأن يعيشها الى أبعد أعماقها ٠ ولاعجب اذن أن يتوق الاطفال الىسماع القصص وقراءتها بل ما أشد حاجتهم اليها ٠

وقد قال الناقد الاديب « بورتر أدامز » : ان غلاف الكتاب باب يدخل من خلاله القارىء حين يريد ليتعرف ما يحـــويه الكتاب ، وكل غلاف لكتاب يفتح على نوع من التجارب والمعرفة ٠ ومن خلال هذه الابواب يمكن للطفل أن يجد الثقافة والفهم والاجابة على ما فى نفسه من تساؤلات ، ويجد فيها مزيدا منالحث والدفع لحب الاستطلاع ليكون أسئلة أخرى ٠ ووراء هذه الابواب يجد الضـــحك والدمع والجمال والمغـامرة والطموح والتلهف والنماء ، كما يجد أيضا وراءها التحيز والقبح والظلم والاستغلال والخوف والعنفوالعار والمواقف الساخرة ، لان الصفحة المطبوعة تعرض أحسن مافى الحياة واقبح مافيها ٠ وخلال القراءة يتصل الطفل بالنبلاء والأمراء والفضلاء أو بأحط طبقات البشرية فى السلوك الانسانى ٠

والاطفـــال سريعو التأثر بمـا يحيط بهم من مؤثرات مختلفة ، وتتـكون فى مرحلة طفـولتهم اتجاهاتهم ومثلهم العليا وأهدافهم فى الحياة ، ومن ثم فتجاربهم الذاتية والقرائية لهـا أهمية خطيرة فى مستقبل حياتهم ٠٠ وخير أنواع الادب للاطفال مايقدم لهم الاخلاقيات والتوجيه الثقافى، وما يرضى تجاربهم العاطفية ، وما يقدم لهم الغذاء الروحى فى سلوك الشخصيات وفى الاحداث بغير الطريق المبـــاشر ٠ ومن غـير المحتمل أن يكون الصغير وهو مستغرق فى قراءة القصة أو سماع الحكاية مدركا لقوة التأثيرات التى يستجيب لها، بيد أنه يتأثر بذلك دون شعور منه، أى بواسطة عقله الباطن الذى يعى السلوك والتجربة ٠

وقليل من الاطفال فى سنواتهم الاولىهم الذين يدركون قوة الكلمات وسحر اللغة ، تلك التى تحملهم بســـهولة ويسر الى منـاطق جديدة من التفكير ومن التجارب ٠ ومع ذلك فاستعمال اللغة المناسبة المشرقة من أهم العنـــاصر المميزة لأدب الاطفال الجيد ٠ والأدب يبعث فى الصغار الوانا غنية من الســـعادة الغامرة ، ومن ثم لا يمـكن التقليـــل من أهمية أدب الاطفال فى اغراء الطفل بمواصلة القراءة ، فتتكون عاطفته نحوها وتصبح عادة عنده ٠

وحين نستعرض المـادة الادبية التى تحكى أو تكتب لتجذب الاطفال اليها ، فمن الخطأ أويتخيل أحد ، أن مادة أدب الاطفـال هذه ، منفصلة عن

أدب الكبار ، أو أنها نشأت منعزلة عن التيار الادبى العام ، أو أنها تقوم بمقاييس تختلف عن مقاييس أدب الكبار . وسواء كان القارىء معنيا بالمشكلات الاجتماعية أو النفسية أو المغامرات أو العواطف أو غيرها من صيغ أدب الاطفال ، فمن الممكن أن تطبق نفس الأسس والمقاييس العامة للحكم على مادة النتاج . ذلك أن أدب الاطفال حكاية أو أغنية ، شعبية أو مؤلفة ، تعبيرات أدبية خالصة ، ونتاج للدوافع التى تزع الذهن الخلاق عند الاديب والفنان ، أو تصور العبقرية الشعبية التى تعمل هى الاخرى بوازع من تلك الدوافع ذاتها . وقد يختلف أدب الكبار عن أدب الصغار فى تلك الامور التى لا مفر من أن تختلف فيها العقليتان والادراكان ، وتلك هى قضايا الذوق وطرائق التكنيك . ومن ثم، فنتائج الذهن من أدب الاطفال تستحق وتبتغى نفس المستويات من النقد . وينبغى ألا نحجم عن تسمية التفاهات منها القبح ما تستحقه من أسماء ، والا نتهاون فى وصفها بما ينبغى لها من صفات لو أنها كانت نتاجا أدبيا عاما ، وقيست بمعايير مصطلح الأدب بعامة . ويجب ألا يداخلنا الخوف من أن أدب الاطفال سيخسر كثيرا من مادته من جراء ذلك ، لأن مقاييس النقد القديمة أصبحت لحسن الحظ فى ذمة التاريخ . وثمة أشياء أخرى عديدة غير أدب الاطفال ، لم تكن لتحظى برضاء نقاد هذه المدارس القديمة قد أصبحت تعتبر من أرقى أنواع التعبير عن العواطف والأخيلة الفنية.

ولم تعد الكتابة للأطفال عملا يخجل الكاتب منه أو ينتقص من قدره فيحجم عنه ، أو يتوارى تحت اسم مستعار اذا كتب للصغار كما فعل الشاعر الكبير « تشارلز بيرو » عضو الاكاديمية الفرنسية حين كتب أول مجموعة قصص للأطفال فى أوربا تحت عنوان «أمى الأوزة» عام ١٦٩٧

وأيا ما كانت هذه المقاييس ، فان هناك من المؤثرات مايتدخل فى تقييم الناقد لأدب الاطفال. ومن ذلك . أولا : المزاج الشخصى ، والذوق الفردى الخاص يدخل فى كل تقييم . ثانيا : الرصيد الثقافى ، والخلفية الثقافية تؤثر فى كل ناقد . ثالثا : تجارب الطفولة . فهى تكون آراء الكبار وتكيف استجاباتهم وتحدد ميولهم . ومع الاعتراف بالمدى الواسع لتدخل الرأى الشخصى فمن الممكن تحديد المقياسين الأساسيين للمختارات الجيدة من أدب الصغار ، وعلى ضوئهما يمكن معرفة النافع منه وما لا قيمة له ، وذلك اذا نظرنا الى العنصرين الرئيسيين وهما المضمون والاسلوب . فأدب الاطفال الجيد ، هو ما يحتوى مضمونه على صدق واضح مسلم به ، ويعبر فيه عن هذا الصدق بلغة مناسبة سليمة مشرقة تؤثر فى نفوس الاطفال . حينئذ ينجح الادب ويكتب له الخلود .

عناصر القصة الجيدة والممتازة للاطفال

يقول الكاتب الكبير « يعقوب بيركهاردت Jacab Burkhardt » كل انسان فنان من نوع خاص ، وهو فى نشاطه الابداعى ، جادا كان أو هازلا ، انما يفعل أكثر من التعبير عن نفسه . انه يكشف حقيقة الشكل الذى ينبغى أن تأخذه حياتنا حينما تأخذ الحياة أبعادها الحقيقية ، وما أبدع أن يعيش الطفل فى قصة أو أحدوثة أو حكاية ، يعيش أحداثها مع العظماء أو مع الفقراء، أو يعيشها فى حلقة من حلقات الأساطير » .

وتعقيبا على ذلك يمكن أن يقال : ان ما هو أبدع من ذلك كله الخالق الذى يصنع الاحداث بفكره ويصورها بقلمه ويبعثها ماثلة أمام الطفل فيعيشها ويستمتع بها. ومن المسلم به أن الكاتب الخلاق لايستطيع أن يدخل عالم الطفولة الساحر من خلال العقل وحده ، وانما الطريق الذى يقود الى هذا العالم ــ الى جانب العقل ــ هو الذكريات والخيال ، والحب والفهم والعاطفة ، وقدر كبير من التمييز الوجدانى . ولأن الكتاب والقصاصين الموهبين فى جميع انحاء العالم يدركون هذه الحقيقة ، ويعرفون الطريق اليها ، فقد أثرت حياة الأطفال عبر التاريخ بالكنوز الادبية الخالدة ، واغتنت بالقصص والأغانى التى أسهم فى خلقها كل جيل بدوره .

ولكن ، ما هى العناصر التى تجعل القصة شيئا يحب أن يعيشه الاطفال ، ويودون أن يستمتعوا به ؟ وكيف يعرف الكاتب اللباب من القشور فى عالم قصص الاطفال ؟ وكيف يجعل من قصته قطعة من الماس وليست مجرد قطعة من الزجاج الأبيض لها أضلاع وزوايا تقلد الماس ؟

هناك بعض المقاييس المقبولة التى أسفرت عنها دراسات الباحثين فى أدب الاطفال واتفقوا عليها، وتتلخص فيما يلى :ــ

أولا : أن تتضمن القصة تخطيطا للأحداث ينتهى الى قمة الحدث الدرامى أو ما يسمى بالعقدة ، يلذ للانسان أن يعيش حلها ويصل الى نهايتها .

ثانيا : أن تكون الاحداث التى تحل العقدة أو تنزل بقمة الحدث الدرامى الى نهايته منتخبة بدقة تامة ، وأن تكون جميعها مناسبة للحدث

الأساسى ، الذى يقوم عليه مشروع القصة ، وأن تكون متصلة به ..

ثالثا : قصة الطفل الصغير قد تكون قصة استطرادية ذات أحداث متعددة ، فيها بعض الشواهد القليلة على السبب والغاية ، أو العلة والمعلول ، ومع ذلك فالاحداث المختارة يجب أن تكون متصلة ومناسبة للمركز الرئيسى وللشخصية الرئيسية فى القصة ، لأنها قد تكون ذات دلالة خاصة بالنسبة لطفل ما ، وقد تكون أسطورية ذات أثر عليه .

رابعا : العقدة قد تتطور فتصل الى قمتها فى قصة ما ، بالصراع أو بالتناقض أو بالمقابلة أو بالتكرار أو بالتضاد ، ولكن يجب فى كل ذلك ألا يغطى شىء على الحدث الاساسى الذى يجب أن يسير فيها دون انقطاع أو توقف . وأن يكون خط العقدة من الوضوح الكامل بحيث لو أراد انسان أن يحكى القصة لسهل عليه أن يتعرف على العقدة وأن يتتبعها فى السرد .

خامسا : ان أى قصة لها قيمتها ، ينبغى أن تشتمل أولا وقبل كل شىء على صدق واضح مسلم به . ونعنى بالصدق هنا ، ما يعطى البصرة والادراك لمظهر الانسان وروحه .. ويدخل فيه العرض الصادق للمعرفة التجريبية . فالأعداد المتزايدة من كتب الاطفال فى العالم قادت كل جيل من هؤلاء الاطفال حين كبروا الى كشف الحقائق العلمية والتاريخية والاجتماعية ، سواء كانت مادة موضوعاتها قديمة قدم أول عمل قام به الانسان ، أو حديثة حداثة التجربة الاخيرة فى الكيمياء أو فى الصعود الى القمر . والمهم أن تكون هذه المادة جديدة ومثيرة لكل فرد يكتشفها فى الكتاب لأول مرة .

والصدق موجود فى عالم الوهم والخيال ، وفى عالم الفكاهة ، وفى الحكاية الخرافية ، وحكايات الجان ، وفى الحكايات الخلقية والتعليمية ، وفى القصص الادبية الخالية منها والواقعية ، كما هو موجود فى قصص الحيوان ، ومغامرات الأبطال ، وأهازيج الصغار وأغانيهم ، وموجود أيضا فى الشعر ، وفى الأساطير القديمة ، وفى الحكايات الشعبية ، وكما يوجد الصدق فى قلب الانسان وروحه ، يوجد كذلك فى المعمل وفى الحقول والغابات . فالشخصيات يجب أن تكون صادقة وواقعية مع الدور الذى تقوم به فى القصة ، فتجذب الاهتمام لما يحدث لها ، لأن الشخصية التى تعيش فى أعماق النفس طويلا تعيش فى القصة . وقد يكون بطل القصة شخصا من الماضى السحيق ، أو شخصا من بلد ناء بعيد ، أو شخصا يمكن التعرف عليه فى المجتمع الذى نعيش فيه ، قد تكون الشخصية واحدا من كل هؤلاء أو من غيرهم لكن المهم ان تكون واقعية ومعقولة ومنطقية مع ما تقوم به ، بحيث تجعل المرء يريد أن يحياها ويعيش معها .

سادسا : ما يحدث للشخصيات فى القصة ، سواء كانت شخصيات حقيقية أو خيالية ، يجب أن يكون ممكنا ومحتملا فى حدود الموقف الذى وضعتهم فيه القصة ، والحذر من أن يكونوا مع ما يحدث لهم غير منطقيين أو غير مناسبين ، والا فسوف يرفضهم الطفل ويلقى بالقصة جانبا .

سابعا : القصة الجيدة يجب أن تكون بحيث لا يكفى القارىء أو السامع فيها مجرد التعرف على الشخصية الاساسية ذات الدور الرئيسى فيها ، بل ينبغى أن تبعث فى نفسه الرغبة فى أن يشارك البطل قصته ، وأن يفعل ذلك فى سهولة ، وبطريقة طبيعية ومباشرة .

ثامنا : قد تكون الشخصية خيالية من ابداع الوهم ، ولكن لكى يستمتع بها الاطفال فى أجيال مختلفة ومن بلاد متعددة ، ينبغى أن تكون مصوغة من خيال له صفة العمومية ، وله جاذبيته العالمية .

تاسعا : يجب أن تكون خلفية القصة وجوها العام سليما وصحيحا زمانا ومكانا ، سواء كان فى عالمنا أو فى عالم آخر ، بحيث يضيف اليها الصدق ويبعث فيها الحياة ، فكل قصة تحدث فى بيئة محلية بعينها يجب أن تعطى جو هذه البيئة والاحساس بها ، وتوحى بالشعور الذى يوحى به المكان فى واقعه . فالقصة التى تدور أحداثها فى الصحراء مثلا ، يجب أن تعطى الشعور بالوحدة والسكون ، والتيه ، واللانهائية والقسوة وشظف العيش . وكذلك القصة التى تدور أحداثها فى القرية ، يجب أن تعطى الشعور بالطمأنينة والحياة الساذجة الفطرية ، وما فى القرية من تعاون وتعارف ورتابة تجعلها تسير بالاحداث فى بطء . واذا جرت أحداث القصة فى البحر ، يجب أن تعطى الشعور بأمواجه وتوحى بجبروته وعدم الطمأنينة اليه ، وبالحنين الى الارض مستقر الانسان . واذا جرت أحداث القصة فى الليل المظلم ، يجب أن تحمل الشعور بالتوجس والترقب وبالخيالات التى يتصورها الانسان فيما وراء الظلمة لعوالم أخرى تسكنها وتعيش فيها .

عاشرا : أن يعبر الكاتب عن ذلك كله بأسلوب سليم مشرق . وأسلوب الكتابة للاطفال ، سواء

فى اختيار الكلمات أو فى طريقة تركيبها فى جمل وفقرات ، يجب أن يناسب طبيعة القصة • فالجمل القصيرة التى تعلن عن معناها ، هى خير جمل للتعبير عن الحدث المباشر • والجمل الطويلة الشاملة تناسب الحدث الأكثر تعقيدا ، وبالتالى تناسب الأطفال الأكبر سنا • والالفاظ المستعملة فى القصة يجب أن تناسب بناء القصة ، وتناسب جمهور الاطفال الذين تكتب لهم هذه القصة ، بحيث لا تتعدى حصيلتهم من القاموس اللغوى• أما موسيقى الاسلوب وتعانق نغم الجمل ، فيجب أن تحمل قارىء القصة أو سامعها بطريقة طبيعية الى السير مع خطوات القصة وبسرعة أحداثها ، ليعيش فى جوها العام •

واذا كان الانسجام والتناسق يسيطران على القصة ويربطان بين عناصرها من موضوع ، وفكرة ، وعقدة ، وشخصيات ، وترتيب صحيح، وجو صادق ، وأسلوب أدبى ملائم ، فالحلقة التى تضم بين أطرافها مثل هذه القصة ، تكون ذات رنين صادق يمثل الوحدة فى العمل الفنى ، وتدخل القصة به نطاق القصص الجيدة •

بقى بعد ذلك ثلاثة عناصر هامة تفوق فى تأثيرها كل ما تقدم من الحبكة القصصية ، والابداع الصادق ، والتركيب المتناسق ، والاحداث المرتبطة ، والجو العام الصحيح ، بل تفوق تأثير الاسلوب الادبى المشرق • عناصر تجعل القصة ذات شأن وقيمة ، تعيش ليقرأها ألوف الأطفال ، ويسمعها ألوف آخرون فى بلاد متعددة ، ولأجيال كثيرة ، أو بمعنى آخر تدخل القصة بها نطاق القصص الخالدة •

أولها : العنصر النفسى : ذلك الذى يجعل القصة تعيش فى كيان الطفل، وتعيش له وتصبح جزءا منه • فالقصة التى تعيش دائما مع القارىء أو السامع فيها قدر كبير من مادة ايجابية ، هى العنصر النفسى • وليس من السهل تحديد هذا العنصر ، أو وصف تلك المادة الايجابية المجهولة. وانما يمكن وصف قصة تشتمل على هذه المادة الايجابية فتجعلها تعيش لكثيرين ممن يسمعونها أو يقرأونها • مثل هذه القصة ، هى التى تلتقى بالقارىء أو السامع فى نقطة من خبرته ، وفى هذه اللحظة ، لحظة التقاء القصة بنقطة من خبرة الطفل ، يصبح فيها قادرا على التعرف بالقصة • والاطفال يستعرضون ما يقدم لهم من قصص ، ويقابلونها بما عندهم من خبرات ، ثم يقوم كل منهم بالتعرف على القصة التى تقدم اليه فى النقطة التى تلتقى فيها القصة وتتشابك مع خبراته المختزنة • وحين يتم ذلك ، يعيش الطفل فى القصة • فمثلا فى قصة «الارنب والسلحفاة» ، يتوقع أكثر الاطفال أن تكون السلحفاة بطيئة ولكن فى ثقة وايمان• وفى قصة «الاميرة والاقزام السبعة» ، يتوقع الاطفال أن تنجو الأميرة من كل خطر ، لأنها خيرة ولم تفعل ذنبا ، بل كانت يتيمة مظلومة •

ثانيا : والقصة الممتازة لا تكتفى بأن تلتقى مع الطفل فى نقطة من خبرته ولكنها أيضا تبعث فى نفسه الرغبة فى بدء رحلة من هناك ، من حيث التقت خبرته بنقطة من أحداث القصة ، وتسلمه الى جوله معها ، فتوسع من آفاقه ، أو تثرى وجهة نظره ، أو تعمق فهمه، أو ترتفع بروحه المعنويه• ومن القصص التى توسع دائرة الافق الى أطراف الصين أو اليابان أو روسيا أو الهند أو انجلترا مثلا تلك القصص التى تتحدث عن هذه البلاد • مثل هذه القصص تعمق الفهم وتزيد الطاقة ، وتوسع الأفق • والمعلومات التى تحتويها هذه القصص عن بلادها وشعوبها ، تضيف الى فهم القارىء وتزيد من قدرته ، ليسير مع خبرات القصة ، ثم يسير بنفسه مع هذه الخبرات الى ما وراء النقطة التى تقف عندها أحداث القصة ، حيث يكون البحث والمعرفة •

ثالثا : والقصة الممتازة هى التى تعطى الطفل من خلال تعرفه على أشخاصها واحداثها جيدا شعورا بالعلاقة والصلة بين هذه الخبرة الجزئية وبين الخبرة بمعناها الواسع ، أى بين هذا جزء من الكون وبين الكون كله • وعندما يشعر الطفل بمثل هذه الصلة تمتد القصة داخل كيانه وتمر خلال نفسه••

وبعد ••• فالقصة التى تستحق الخلود ، وتجذب الطفل ليعيش أحداثها قد تكون قصة واقعية أو حكاية خيالية ، وقد تكون قصة جادة أو مرحة ، طويلة أو قصيرة ، ولكنها قصة عامة من حيث الاستجابة لها من الاطفال • وذلك لأنها تقابل كثيرا منهم عند نقطة معينة من خبراتهم ، ثم تأخذهم من هذه النقطة وتعطيهم شعورا واضحا من العلاقة بين هذه الخبرة وخبرات الانسانية كلها • ومثل هذه القصة يعيش فيها القارىء أو السامع ويحيا أحداثها حقيقة حتى لتصبح جزءا منه ويصبح جزءا منها • انها تأتى اليه من مجرى الحياة ، ومن خلاله تعود الى تيار الحياة من جديد •

وهذه العمومية وذلك التأثير الدرامى حقيقة فى كل نتاج أدبى عظيم • ومن الطبيعى اذن ، أن يكونا حقيقة فى القصة التى تكتب أو تسرد للأطفال •• أو للكبار على السواء •

قصة

عصفور على أسلاك التروللى باس

بقلم : ابراهيم أصلان

تمهيد

اعتاد ضوء النهار أن يهبط من فوق كوبرى « امبابة » . وبعد أن يمر فى طريقه بالبخار الذى يتصاعد من النهر ، يتسلق الشاطىء ، ولا يلبث أن ينتشر داخل الحوارى التى تنحدر من بين المبانى المتراصة على طول الطريق ، والتى كثيرا ما تخطئها العين .

وفى هذه اللحظات ، اعتادت أيضا أن تتثاءب الأبواب ، وتلوح جموع الأولاد فى ضباب الصباح وكأنها أطياف تبرز من جوف الأرض ومن بين الجدران المتهالكة ، يحملون الأوانى ، ويدوسون بأقدامهم الحافية فوق التراب الذى بلله الندى ، ويسعون جميعا الى حارة « حوا » فيدخلونها ، ويغذون السير بين بيوتها القصيرة المتقاربة ، الى أن يصلوا الى « الوسعاية » ويحتشدون فيها ، أمام كوخ العم « مجاهد » الذى كان شبحه يرى هناك خلف قدرة الفول الكبيرة ، منذ سنوات بعيدة .. بعيدة جدا .

و « الوسعاية » هى الميدان الصغير ، والمكان الذى ترش فيه المياه كى ما يتماسك التراب ، وحيث تقام الأفراح ويلعب الأولاد ويتجول الشيخ « شعبان » ويتجمع الرجال فى المساء داخل مقهى « عباس » الذى يحتوى على ثلاثة مقاعد ودكة . والى جانب هذا ، حيث يمكن لراكب الدراجة أن يستدير فى دورة كاملة دون أن يضطر للهبوط من عليها .

اليوم الأول

« الساعة العاشرة »

خرج « حمامة » الى « الوسعاية » ويده فى جيب جلبابه .

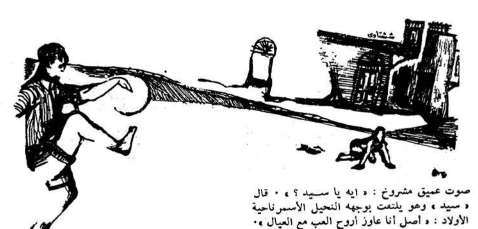
توارى بعض الأولاد خلف باب بيت « منصور » أفندى المدرس وهم ينشدون :

« شيخ شعبان قرصه التعبان . شيخ شعبان قرصه الثعبان » .

وقف الشيخ « شعبان » بقامته القصيرة الممتلئة وجلبابه الدمور المتسخ ، ويده مرفوعة الى أعلى قابضة على قشرة برتقالة وهو يصيح : « و .. و .. ولاد كلب . رب موتوا » . ثم اهتز بشدة ، وأصدر بعض الأصوات المتداخلة ، وهرول الى الحجر الكبير الأبيض الموضوع بجوار عشة العم « مجاهد » وخبأ رأسه بين ركبتيه وهو يجلس . خطا « حمامة » الى الجانب الآخر . صعد فوق الحجر الكبير الأبيض وهو يتكىء بيده على رأس الشيخ « شعبان » . أطل برأسه داخل نافذة صغيرة . صاح : « صابر » . كان مستلقيا هو وأمه وخالته وعمه وأخته فوق أرضية حجرتهم المظلمة ، قال : « جبت الحاجة ؟ » . رد « حمامة » : « آه » . خرج « صابر » . طوق فمه بكفيه وصاح : « سعيد » . أطل « سعيد » من نافذة بجوار المقهى قال وهو يلوك شيئا فى فمه : « أيوه جاى » .

« وهات معاك الخيط والابرة » .

فى الجانب الآخر من « الوسعاية » رفع العم « مجاهد » كفه المعروق الخشن ومسح به وجهه القديم وعينيه الكليلتين ، وأنزل يده وربت على ظهر صبى صغير أقرع يجلس بجواره . قال فى



صوت عميق مشروخ : « ايه يا سيد ؟ » . قال « سيد » وهو يلتفت بوجهه النحيل الأسمر ناحية الأولاد : « أصل أنا عاوز أروح العب مع العيال » .

« يا بنى ماهم بيضربوك » .

« مش حالعب معاهم . ولا أقولك ، هاروح أدور على امى . مبسوط بقى ؟ » خرج « سعيد » من باب البيت . قال العم « مجاهد » وهو يبتسم ويقلب الفول داخل القدرة بالمغرفة الطويلة : « طيب يا عم روح العب ، بس ما تخليش حد يضربك » . قفز « سيد » واقفا . اقترب من الأولاد الذين جلسوا على باب المقهى يعملون الكرة . وأخذ يرقبهم بعينيه الواسعتين .

« الساعة الثانية عشرة »

اعتلت الشمس « الوسعاية » . وضج المكان بصراخ الأولاد الذين تزاحموا أمام العم « مجاهد » وهم يرفعون الأوانى ويلحون ويتحايلون مطالبين بالمزيد من حبات الفول . واعتلى الشيخ «شعبان» الحجر الكبير الأبيض وراح يجول بنظراته الضاحكة فى أرجاء المكان وهو يهمهم . كان كل شىء فى اختلاطه يمثل أنشودة يهذى بها عجوز مخمور .

وفجأة انطلقت طائرة من مطار « امبابة » مخترقة الحاجز الصوتى محدثة فرقعة هائلة وما أن تعلقت العيون بالسماء حتى عادت لتستقر على قامة « مرزوق » المنادى الأعور الذى انشقت عنه الأرض فى مدخل « الوسعاية » بمعطفه الطويل الأسود الخالى من الأزرار ، والذى لم يلبث أن طوق فمه بكفه وشرع فى الصياح :

« يا أهالى امبابه الكرام
يا زباين حارة « حوا » ،
افتتح اليوم
على ناصية حارتكم وشارع البحر
المطعم الجديد
وهو مطعم مزود بكافة الأشياء العظيمة
وقد قرر أصحابه الكرماء
أن يملأوا طبق الفول حتى آخره
بقرش تعريفه واحد
وان كنتم لا تصدقون
زورونا وأنتم الرابحون
لتروا بأعينكم الآلات الحديدية اللامعة
التى تصنع الفول والطعمية والباذنجان
والأجر والثواب على الله » .

صاح بذلك ، وتقدم داخل « الوسعاية » وهو يتكىء على عصاه ويفحص الأرض بعينه الواحدة الى أن غاب فى الجانب الآخر من الحارة .

وكان الأولاد ما زالوا يجلسون على عتبة المقهى قال « حمامة » بينما صوت المنادى الأعور مازال يسمع من بعيد : « هوه ايه هوه ده » . مش عم مرزوق كان زمان بينادى على الميتين ؟ » قال « صابر » : « آه » . وقال « حمامة » مرة أخرى « هوه ينفع الواحد ينادى على الميتين وعلى الحاجات دى كمان ؟ » ورد « صابر » : « أنا عارف » . والتفت الى « سعيد » : « هوه ينفع يا سعيد ؟ » . قال « سعيد » : « الكورة خلصت . يالا بينا نطلع على البحر قبل أمى ما تنادى على » .

انطلقوا يتقاذفون الكرة ، و « سيد » الأقرع يتبعهم من بعيد .

« الساعة الواحدة »

جلس « سيد » على سور المدرسة التى تقع على رأس حارة « حوا » ، وأخذ ينظر الى الأولاد وهم ملتمون أمامه على الطوار يقسمون أنفسهم الى فريقين قال « حمامة » وهو يشير الى « سيد » : « يالا نجيب الواد سيد الأقرع يقف لنا جون ياسعيد؟» توجه « سعيد » الى « سيد » : « تعالى اقف لنا جون يا واد » • رد « سيد » وهو يضخم من صوته: « لا يا عم • أنا عاوز ألعب مهاجم يا بلاش » • صاح أحد الأولاد : « أنا أقف جون » •

حددوا المرمى بالقباقيب والحجارة ، وشرعوا يلعبون الكرة فى طريق العربات •



« الساعة الثانية »

قفز « سيد » من فوق سور المدرسة وقطع الشارع ووقف على الشاطىء • كانت المراكب الآتية من الصعيد تسبح وئيدة فى صمت ، والرجال يتسلقون صواريها العالية ويطوون الأشرعة التى التقطت ضوء الشمس • وتطلع عبر النهر الى حى الزمالك • كانت المقاعد الرخامية البيض تمتد على طول الضفة الأخرى ، والعربات تتهادى خلال المبانى الكبيرة الهادئة التى تظللها الأشجار • أمسك « سيد » بحجر وقذفه على طول ذراعه ، وراقبه وهو يسقط فى النهر ، واستدار وعاد يقطع الشارع مرة أخرى •

اقترب من المطعم الجديد ، وتأمل اللافتة الكبيرة المعلقة ، والصورة المرسومة على مدخله الزجاجى الذى يطل على الطريق العام ، والتى تمثل رجلا يدلق الفول من فوهة قدرة داخل طبق تحمله بنت صغيرة على وجهها فرحة كبيرة • ولفت نظره فمها المتسع الذى طلى باللون الاحمر • ثم انتقل ببصره الى الرجال الذين كانوا يروحون ويجيئون داخل المطعم فى خطوات سريعة وهمة متناهية وهم يحملون الأوانى ويرتبون المناضد المعدنية الملونة وفى ركن المطعم كان هناك عملاق عظيم يضم ذراعيه على صدره • ابتسم لسيد ابتسامة أعجبته فدلف الى الداخل ، ورفع رأسه الأقرع وأخذ يتفحص الجدران العالية البيضاء والسيور الجلدية التى امتدت من الأرض الى السقف • وزجاجات الزيت وبرطمانات الليمون المخلل التى رصت على الأرفف فى تشكيلات أخاذة • وتقدم « سيد » أكثر • وربت بيده على القدور النحاسية اللامعة التى كانت تستقر وهى مائلة فوق الطاولة الرخامية الطويلة • وانحنى وتناول ملء كفه من نشارة الخشب الخضراء المبدورة فوق البلاط • وعاد أدراجه الى شارع البحر وهو يبدر النشارة بين قدميه ، وصعد على سور المدرسة • ومرة أخرى عاد يتابع الاولاد ، بينما يلعبون الكرة فى طريق العربات

« الساعة الثالثة »

انحدرت الشمس عن سماء « الوسعاية » • وكان « مرزوق » المنادى الأعور جالسا على الدكة يدخن الجوزة ، و « عباس » واقفا يرش الماء وقد شمر عن كم جلبابه • ارتفعت أصوات البنات عندما تساقطت نقاط المياه على « الأولة » التى كن قد أعدن تخطيطها تحت شباك أم « صابر » • عاد « عباس » وجلس على الدكة وراح يرقبهن وهن ملتفات حول البنت الصغيرة ذات الشعر الاسود التى كانت تمسك بطرف جلبابها الأخضر وتحجل على ساق واحدة وهى تدفع بقدمها علبة الورنيش الممتلئة بالتراب • والتفت « عباس » الى «مرزوق» « أما حكاية • بقى المحل فتحوه مطعم ؟ » • أخرج مرزوق الدخان من فتحتى أنفه : « أى نعم » • « ودول مين بقى اللى فتحوه ؟ »

فتحوا ايه ؟

المطعم يا أخينا

آه • ناس •

كان هناك بعض الأولاد يقطعون « الوسعاية » ركضا وهم يحملون الأوانى فى طريقهم الى شارع البحر •

« الساعة الرابعة »

ظهر الصبى « سيد » فى مدخل « الوسعاية» وهو يتنفس فى صعوبة • اتجه ناحية العم « مجاهد » وهو يمسح دموعه بظهر يده • أدار العجوز وجهه • تساءل : « مين ، سيد ؟ » • انفجر الصبى باكيا فى صوت عال • مد العجوز يده ناحيته : « طيب تعالى ، تعالى » • مضت فترة ويده معلقة فى الهواء • تقدم « سيد » خطوة • وضع كفه الصغيرة فى الكف القاتم المعروق • أخذه العم « مجاهد » بين ذراعيه : « يعنى كويس كده؟ أنا مش قلتلك أنهم بيضربوك ؟ » تخلص الصبى من بين ذراعيه : « محدش ضربنى » • حاول العجوز أن يطوقه بذراعه مرة أخرى : « طيب ما تزعلش • خليك قاعد هنا جنبى وما تلعبش معاهم تانى » • صاح الصبى : « يا أخى قلتلك محدش ضربنى • أهو كمان » • ورفع ذراعه وأهوى بكفه على وجه الرجل ، واستدار بسرعة وصعد على الحجر الكبير الأبيض ، وخبأ رأسه بين ركبتيه ، وراح جسده الضئيل يهتز فى صمت •

« الساعة الخامسة »

خرج « صابر » من باب بيتهم وهو يحمل طبقا وانسل من « الوسعاية » فى طريقه الى شارع البحر • تحرك أحد الرجلين اللذين كانا يجلسان على الدكة فى مدخل المقهى ، وكان يرتدى حلة متآكلة ويضع على رأسه طربوشا مستقيما • قال وهو يشير الى « سيد » الذى كان لا يزال جالسا على الحجر الكبير الأبيض : « الولد ده ، لسه أمه ما بنش عنها خبر ؟ » قال عباس وهو يجلس فى منتصف الدكة : « أبدا والله يا منصور أفندى » • ثم أردف : « والله الواحد خايف ليكون جرى لها حاجة » • قال الرجل الذى كان يجلس على الطرف الآخر من الدكة ، وكان بدينا وقصيرا وعيناه قلقتان : « أم مين ؟ » • قال عباس : «مالك يا سلامه ؟ » • قال سلامه : « أم مين ؟ أم مين يا عباس ؟ » • أشار عباس الى الصبى الأقرع رفع الصبى وجهه من بين ركبتيه وراح يتطلع ناحيتهم بعينيه الكبيرتين • مرفوج آخر من الاولاد هرولوا يحملون الأطباق ويعبرون الوسعاية فى طريقهم الى شارع البحر • أطل أبو « سعيد » من نافذة حجرته الموجودة بجوار مدخل المقهى • قال : « مساء الخير يا جماعة ازيك يا منصور افندي » • قال منصور افندى : « عال • ازى حال رجلك دلوقت ؟ » وقال سلامة : « ازى صحتك يا سى عارف » • التفت منصور افندى ناحيته وزوى ما بين حاجبيه الرفيعين ، بينما قال عارف أفندى : « الحمد لله ، أحسن » • مال سلامه وأطل بوجهه من وراء منصور أفندى وجذب كم « عباس » وهو يقول فى صوت خافت : « أمال الواد بياكل منين يا عباس ؟ هيه ، قاعد عند مين يا عباس ؟ » صرخ « منصور » أفندى : « يا أخى قلنا لك قاعد مع عمك مجاهد بياع الزفت ، دهدى » •

قام سلامة واقفا • عبر « الوسعاية » ووقف فى مدخل بيت الحاج حنفى وقال : « لا مؤاخذة يا منصور افندى ، مش قصدى » • وأغلق الباب وراءه •

« الساعة السادسة »

نادى « عباس » وهو يقف : « خد يا واد يا صابر » • اقترب « صابر » منبهرا وهو يمسك بكلتا يديه طبقا ممتلئا بالفول حتى حافته : « ايه يا واد الحكاية ، مالك ، العفاريت ركبتكم ولا ايه ؟ » اشعت عينا الولد وهو ينقل بصره بين الطبق ووجه « عباس » • صرخ فجأة : «بتعريفه» وانطلق • تقدم « عباس » وراءه وهو يصيح « بتعريفه •• بتعريفه ازاى يا وله ؟ واد ياصابر » كان « صابر قد اختفى • صاح « سلامة » وهو يقف فى مدخل البيت : « مش معقول ، مش معقول يا عباس » • اقترب فوج آخر من الأولاد • أخذوا يقطعون الوسعاية فى هدوء وهم يحملون الأطباق التى امتلأت حتى حافتها • اعترض عباس طريقهم: « بتعريفه ده ياولاد ؟ » • هز الأولاد رؤوسهم فى اغتباط •

تبددت الأحاديث • وقف الرجال والنساء والأولاد فوق الأسطح وعلى عتبات الأبواب وتدلت العيون من النوافذ ومن كل مكان • كلها تتطلع

الى الأطباق الممتلئة ، وتلتقط ما يدور من كلمات كما انطلق الشيخ « شعبان » كالقذيفة وراح يضع وجهه داخل كل طبق من الأطباق على حدة غير مبال برفسات الأولاد • فقط كان يقفز صارخا بعد كل مرة وهو يمسك أنفه الذى انسلق من ماء الفول المغلى • صفعه « عباس » على قفاه ،وتنحى عن طريق حاملى الأطباق ، وعاد الى المقهى ، وبدأ يضرب كفا بكف •

« الساعة السابعة »

اندفع « صابر » من باب البيت وهو يحمل ثلاثة أطباق وحلة ، وتاه وسط الأهالى الذين كانوا يشرعون الأوانى ويندفعون فى كل اتجاه • شق « مرزوق » المنادى طريقه بصعوبة • صرخ « هوه ايه اللى جرى ؟ الدنيا انقلبت ولا ايه ؟ » قال ذلك ، ورفع ساقه على الدكة بينه وبين « عباس » ، وأخذ ينزع البصلة التى كان قد أدخل اصبع قدمه الكبير فيها • قال « عباس » محدثا نفسه : « أما شغلانه ما يعلم بها الا ربنا » • صاح « مرزوق » : « شغلانة ايه يا جدع • الله ما تفهمونا يا خلايق » •

شغلانة الكلام اللى انت قلته الصبح يا أخ كلام ، كلام ايه يا جدع ؟ •

« يا نهار أغبر ، انت الصبح مش كنت بتنادى وتقول ان المطعم الجديد حيملى طبق الفول لغاية آخره بتعريفه ؟ » •

من ؟ أنا كنت بأقول كده ؟

لا • دى المسألة بقت يحزنون خالص • مساء الخير يا أخ •

أبدا والله يا عبس • أصل الواحد بيحفظوه الحاجة ، وبعدين •• لكن وبعدين ايه بقى ؟ • وانتهى من ربط قدمه ، وسحب عصاته ، وأخذ يتوكأ عليها مهرولا • أوقد عباس الكلوب • ووقف أمام مدخل المقهى لفترة من الوقت ، ثم التفت • التقت عيناه بعينى « عارف » افندى • نظر كلاهما الى العم « مجاهد » كان جالسا فى مدخل عشته ، والبخار يتصاعد من فوهة قدرته الكبيرة ، يمناه قابضة على المغرفة ، ويسراه تحتضن « سيد » الذى كان قد أراح رأسه الأقرع فى حجره ، وراح يتنفس فى هدوء •

اليوم الثانى

« الساعة الخامسة »

بعد آذان الفجر بقليل ، فتح العم « مجاهد » عينيه ، ورفع جذعه ، واستند الى جدار العشة ، وظل مسترخيا لفترة من الوقت •

أخرج علبة الكبريت من جيبت الصديرى ، وأشعل اللمبة • كان الفراش مكونا منحشية طويلة ممزقة • أما باقى المكان فقد كان مزدحما بالقدرتين والوابور وعدد كبير من المغارف والأجولة الفارغة والصفائح المختلفة الأحجام • وكانت هناك أيضا كومة من الثياب القديمة وأخرى من التبن • جذب العم « مجاهد » الوابور وأشعله ، ووضع فوقه البراد ، ثم أخرج صندوق دخانه وراح يلف سيجارة بأصابعه الطويلة الجافة • وما أن سمع صوت غليانالشاى حتى أنزل البراد ، وحمل الوابور وأدخله فى الحمالة تحت القدرة النحاسية الكبيرة ، وعاد الى مكانه ، وجذب نفسا من السيجارة ، أسلمه لنوبة شديدة من السعال • تقلب « سيد » على أثرها • مال العم « مجاهد » ورفع المعطف القديم الذى كان الصبى قد دفعه تحت قدميه ، وغطاه به ثانية ، واعتدل فى جلسته مرة أخرى ، وراح يعدل من وضع شاربه المتهدل ، ويمشطه على جانبى وجهه ، وما أن خلى الطريق أمام فمه ، حتى استكن يشرب الشاى •

« الساعة السادسة »

فتح العم مجاهد باب العشة وأخرج القاعدة الخشبية ، وعاد الى القدرة النحاسية فحملها ووضعها فوق القاعدة وهو يلهث • ودخل الى العشة مرة أخرى وأطفأ الوابور • وفكر العم « مجاهد » فى أنه كان قد اعتاد لسنوات طويلة جدا ألا يطفىء الوابور • بل يضعه تحت القدرة الصاج ويتركه مشتعلا • حتى اذا ما انتصف النهار وأوشكت القدرة النحاسية أن تفرغ ، أمكنه أن يواصل البيع بقية اليوم من القدرة الصاج • ولكن ها هو يوم كامل يمر والقدرة النحاسية ما زالت ممتلئة الى نصفها بالفول • ولا حظ أن ذلك شىء لم يحدث أن مر به قبلا •



ولا حتى فى أيام الأعياد · وبينما هو جالس فى مدخل العشـــة ، التقطت أذناه صرير أول باب يفتح · وقال الحاج « حنفى » الذى كان عائدا من المصلى : « صـــباح الخير · نهارك أبيض انشاء الله » · وتمتم العم « مجاهد » بالرد · واتضحت المبانى فى الوسعاية · وتوالى صرير الابواب · وأخـذ الأولاد ينفلتون من ورائهـــا ويتسللون فى هدوء الى جانب الحارة الآخر · كان يرى جموعهم الشاحبة بعينيه المتعبتين ويسمع وقع أقدامهم وهى تدرج على الأرض المتربة بينمـا هم يقطعون « الوسعاية » من أمامه ، دون أن يتوقف أحدهم عنده · كانوا جميعا فى طريقهم الى هناك ·

« الساعة العاشرة »

انتهى « عباس » من رش الماء فى «الوسعاية» واقترب من المقهى وهو يوجه حديثـــه للرجلين الجالسين فى مدخلها : « هيه ، عملت ايه ياأسطى عيد ؟ » · قال الأسطى وهو يغلق الطـــاولة . « غلبته طبعا دى حاجة ولا مؤاخذة مهياش عاوزة كلام » · قال « عارف » أفندى وهو يدلى بنصف جسده من النافذة : « يا سلام لو سمعت كلامى يا سلامة ومسكته فى الشيش بدل اليك · كنت ضمنت الدور وانت مغمض » · وصل الشيـــخ « شعبان » الى الوسعاية · قطعها قفزا وهـــو يهدر وبين يديه طبق من الفول ، واختفى داخل بيت الحاج « حنفى » · قال سلامه : « أصـله حظه كبير يا سى عارف · أصله حظه كبير » خرج الشيخ « شعبان » مسرعا من باب البيت · جلس على الحجر الكبير الأبيض فى بقعة الشمس وهـو يدعك بطنه بيديه ، ويستغرق فى الضحك · قال الأسطى : « شوف يا عارف أفندى، زى ماانغلبتوا فى الكاس ، لازم تتغلبوا فى الطاولة · دى حاجة يعنى ولا مؤاخذة مهياش عاوزة كلام » · علت الحمرة وجه عارف افندى : « لا · ما هو اسمع بقى لما أقولك ، الجرائد كلها قالت ان الجون كان أفسايد والحكم ماشفهوش » · وقال سلامه :

« وافتكر انت يعنى يا أسطى عيد ، مش أحسن من الجرايد » · قال الأسطى وهو يزوى ما بين حاجبيه : « يا جدع اختشى ، عيب » ·

« الساعة الثانية عشرة »

امتلأت « الوسعاية » بالأولاد الذين كانوا فى طريقهم الى شارع البحر · تطلع « عباس » من فوق رؤوسهم المسرعة الى الجـــانب الآخر · رأى العم « مجاهد » يتطلع أمامه ووجهه مرفوع خلف قدرة الفول الكبيرة ، « وسيد » الأقرع يجلس الى جواره · قال الأسطى « عيد » : « العيال كلهـم رايحين المطعم » قال « عباس : « لغاية دلوقت ما شفتش حد اشترى من عم مجاهد خالص » · قال الأسطى : « لا · ما هو الراجل حيتعب · دى حاجة يعنى ولا مؤاخذة مهياش عاوزه كلام · اذا كان المطعم يا عم بيبيع مقدار أبو قرشـــين صاغ بتعريفة واحد » · علق « عارف » افندى : « يا سيدى كلهم بيعملوا كده فى الأول علشان يكسبوا زباين ، وبعدين يرجع أخوك عنـــد أبوك » · انقذف الشيخ « شـــعبان » داخل الوسعاية · بدأ يقفز فى الهواء بجلبابه الذى لم يكن يرتدى تحته شيئا البته · ويدور بجوار الجدران وقد كبس حتى أذنيه طربوشـا طويلا احمر · صاح « سلامة » وهو يقف أمام بيت الحاج « حنفى » : « يا نهار أبيض يا عباس ، شوف الشيخ شعبان يا عباس » · التف الأولاد الصغار بالشيخ « شعبان » وراحوا يصفقـون ويتصايحون · قال عباس : « يا نهار أغبر ، ده طربوش منصور أفندى » · نام الأسطى وهـــو يمد يده بالنقود الى عباس : « لا حول ولا قـوة الا بالله » · بينما علق « عارف » افندى وقد احتقن وجهه واغرورقت عيناه : « يا سلام · أول مرة فى حياتى أشوف حاجـــة زى دى يا سلام » · واختفى من النافذة ·

« الساعة الواحدة »

خرج « صابر » من باب البيت وهـو يدارى أطباقه الثلاثة فى طرف جلبابه . ناداه «عباس» وهو واقف فى مدخل المقهى : « رايح فين ياواد؟» قال « صابر » فى صوت خافت وهو يختلس نظرة ناحية العم « مجاهد » : رايح أجيب فول.

طيب ما تجيب من عمك مجاهد يا واد .

أصل عمى مرسى هو اللى قاللى هات من المطعم.

وهو فين عمك مرسى ؟

قاعد جوه بيقرا فى الكتب .

« طيب لما ترجع ابقى قوله انى عاوزه » . ودخل الى المقهى . بعد قليل خرج وفى يده طبق توجه الى العم « مجاهد » . انحنى عليه وهـو يناوله الطبق قائلا : « هيه ، ازاى الحال يا عم مجاهد ؟ » . فى صمت أعمل العم « مجاهد » مغرفته الطويلة بين القدرة والطبق . لم يتكلم « عباس » مرة أخرى . وما أن استدار عائدا الى المقهى حتى زعق العم « مجاهد » فجأة : « وعليكم السلام ورحمة الله » .

فوقع طبق الفول من بين يدى « عباس » .

« الساعة الثانية »

كان « سيد » جالسا داخل العشـة يأكل ، عندما قام العم « مجاهد » بقامته النحيلة وانحنى وحمل قدرته النحاسية وأعادها الى مكانهـا داخل العشة ، وعاد مرة أخرى وهـو يلهث ، وحمل القاعدة الخشـبية والمقعد الواطىء الذى تدلت الخيوط من حشيته البالية ، وسحب وراءه الباب الصغير ذا الألواح الخشـبية المنخـورة . وهكذا أغلقت العشة فى وضح النهار ، وللمرة الأولى لم يعد العم « مجاهد » يجلس فى مدخلها منذ سنوات لا يذكرها أحد .

وعلى الفور امتدت خطوط « الأولى » من تحت شباك أم « صابر » حتى بلغت ذلك المكان الذى خلى . وأمكن أخيرا للأولاد والبنات أن يقفزوا فى كل شبر من « الوسعاية » . تقدم « عباس » بضع خطوات ووقف فى مدخل المقهى وقد اتسعت عيناه ، بينما هو يتطلع الى الباب الذى أغلق . وفتح فمه ومال ناحية نافذة « عارف » أفندى وهم أن يتكلم . ولما فوجىء بأن النافذة خالية أغلق فمه مرة أخرى . وتقـدم حتى منتصف « الوسعاية» وعيناه تجولان بين الأبواب والنوافذ الصغيرة ، ولكن أحدا غير الأولاد الصغار لم يكن هناك على الاطلاق .

« الساعة الثالثة »

انحرفت الشمس عن سماء « الوسعاية » . وراح الحاج « حنفى » يتقدم فى جلبابه متوجها الى شارع النيل . ما أن مر أمـام المقهى حتى أشار له « عباس » . كف الحـاج عن التمتمة وعلت وجهه بسمة خفيفة . قال :

« خير يا بنى ؟ »

« باقول ايه يا عم الحاج ، تتصور الضهر فات ومحدش اشترى فول خالص من عم مجاهد ، لدرجة ان الراجل قفل العشة » . التفت الحاج ناحية الباب المغلق ، ثم عاد وتطلع الى عباس :

« ليه يا بنى ؟ »

علشان المطعم .

مطعم ايه ؟

المطعم اللى فتحوه على البحر .

ماله ؟

الناس كلها بتشترى منه .

ليه يا بنى ؟

أصله بيملى طبق الفول بتعريفه

يا سلام ؟

ومن ساعتها محدش بيشترى من عم مجاهد

طيب وبعدين ؟

مش عارف

محدش بيشترى خالص ؟

أهى ساعة الضهرية عدت من غير ما حد يجى واديك عارف ساعة الضـهرية مكنتش تعرف تحط رجلك فى الوسعاية من الزحمة .

صحيح يا بنى .

طيب والعمل ؟

العمل على الله .

ونعم بالله .

ربك ما بيخلقش حد وينساه .

آمنت بالله .

السلام عليكم .

وعليكم السلام ورحمة الله .

« الساعة الرابعة »

أمام المقهى ، استند « عارف » افندى على كتف « منصور » أفندى الذى صاح : « ولد يا صابر » . قال « صابر » الذى كانت رأسه بارزة من نافذة حجرتهم الارضية : « هو انت بتنادى عليه ؟ » .

« أدخل يا كلب قول لعمك مرسى اذا اتأخر أكثر من كده دقيقة واحدة حانسيبه ونمشى » . قال « عبـــاس » القهــوجى : « الله ، على فين يا جماعة ؟ » رد «عارف » أفندى : « خمســة كده لغاية البحر » . قال « منصور » افنــدى « الأستاذ عــارف عاوز يتفرج على المطعم » . علت الحمرة وجه « عارف » أفندى : « يا أخى مش عاوز أتفرج ولا حاجة . أهو نمشى شوية كده ومفيش مانع برضه نلقى نظره . أنــا من ساعة ما عملت العملية ما خرجتش من البيت » تقدم « مرسى » بقامته المديدة الممتلئة وجلبابه الباهت . قال وهو يعدل من وضع نظارتهالطبية فوق أنفه : « اتفضلوا » . قال « عبــاس » : « يعنى محدش شــافك الليلة اللى فاتت ياسى مرسى » . قال مرسى بصوته الخافت الممتلىء : « كنت مرهق» . وأشار الى الرجلين : «اتفضلوا يا حضرات » . همس سلامه وهو يقترب منهم : « أجى معاكم يا سى عارف ؟ » . صرخ منصور أفندى وهو يلتفت نحوه : « ما تيجى يا أخى ولا تروح ، هو احنا حنشيلك فوق راسنا ؟ » . رفع سلامه حاجبيه الى أعلى : « طيب مــا كنت تتشطر على الشيخ شعبان اللى خطف طربوشك» التفت « منصور » أفندى ناحيته . ظل يحدق فيه لفترة من الوقت ثم قال : « آه يا عرة .. بشرفى لولا ان عارف أفندى مســنود على لكنت عرفت أربيك صحيح » . وتحــرك الرجال بين البيوت القصيرة المتقاربة . فى المقدمة «مرسى» بجبهته العالية وشعره الرمادى ونظارته الطبيــة ومن ورائه « عارف » أفندى بيبجامتــه المقلمــة يتكىء على كتف « منصور » افندى برأسه العارى يتبعهم سلامه بقامته القصيرة وعينيه القلقتين .

« الساعة السادسة »

قال العم « مجاهد » فى صــــوت خافت . « سيد ، تعرف تولع اللمبة ؟ » . هز « سيد » رأسه موافقا . استطرد العم « مجاهد » : « خد علبة الكبريت من جيب الصديرى وولعها . وبعد ما تولعها حط علبة الكبريت على الصفيحة جنب اللمبة » . قام « سيد » وأشعل اللمبة ، وعاد الى مكانه تحت قدمى العم « مجاهد » وجلس . ومضت فترة من الصمت . قال العم «مجاهد » « عاوز تاكل ايه يا سيد ؟ » . قال « سيد » : « وهو انت حتنام ؟ » رد العم « مجاهد » وهو يتطلع الى سقف العشة : « لا أبدا » .

ما انت نايم أهو .

أنا بس نايم صاحى . أصلى تعبان شوية .

هو انت تعبان ؟

شوية . قول بقى عاوز تاكل ايه ؟

آكل حــلاوة . مد العم « مجاهد » يده : « بريزه أهى . هات لك حتة حلاوة ، وهات معاك باكو دخان » . قام « سيد » واقفا . قال وهو يتناول البريزة : « أجيب جبنه ؟ » .

« أهو اللى يعجبك هاته » . قال « سيد » وهو يجذب باب العشة : « حاجيب حلاوة أحسن » وخرج الى « الوسعاية » ، وأغلق الباب وراءه . كانت خالية تماما . وانبعثت الأنوار الخافتــة من بعض النوافذ المفتوحة . ووقف « عبــاس » ينظم من وضع الاشياء استعدادا لفترة السهرة وهو يتجول داخل المقهى والجوزة فى يده يمتص دخانها بين لحظة وأخرى . التقت عيناه بعينى « سيد » . توقف « سيد » فى مكانه بينمــا هبط « عباس » الى مدخل المقهى وهو يقول : « خد يا شاطر » . قال « ســيد » متحفزا : « ايه ؟ » . تأمله « عباس » قليلا . ابتســم : « ازيك ؟ » . ظل « سيد » واقفاولكنه لم يهتم بالرد . قال « عباس » وهو لا زال محتفظــا بابتسامته : « انت رايح فين ؟ » .

رايح اشترى حاجة .

منين ؟

رايح اشترى حاجة من الدكان .

حاتشترى ايه ؟ قال سيد وهو يرفع حاجبيه: « وانت مالك ؟ » .

اخص ، انت خايف تقول ؟

لا مش خايف .

لا . سيبك انت . لو مكنتش خــايف كنت قلت .

رايح اشترى جبنه . عاوز ايه بقى ؟ . قال « عباس » وهــو يجلس على الدكة : « رايح تشترى جبنه ؟ » .



لا ٠ رايح أشترى حلاوة ودخان وعيش ٠

طيب مش تقول كده يا أخى ٠

لأ مش حا قول ٠

هو عمك مجاهد نايم ؟

آه ٠

أمال حا تشترى دخان لمين ؟

لعم مجاهد ٠

مش بتقول نايم ؟

ماهو نايم صاحى ، عاوز ايه بقى ؟

وتحرك « سيد » ناحية طرف الحارة المؤدى الى شارع البحر ٠ قال عباس : « الله ، يا بنى البقالين الناحية دى » ، وأشار الى طرف الحارة الآخر ٠ ولكن « سيد » ، قفز مبتعدا وهو يقول : « وانت مالك ؟ يمكن أنا عاوز أروح من هنا يا بايخ ٠ »

« الساعة السابعة »

بهدوء شديد تقدم الشيخ « شعبان » قادما من شارع البحر وهو يحمل طبقا ممتلئا بالفول ٠ تقدم وقد ارتسمت على وجهه ضحكة كبـيرة صامتة ٠ وبدا من الواضح ان لون طربوشه قد تغير تغيرا ظاهرا ، ومال على مقدمة رأسه بعض الشىء ولكنه كان ثابتا ٠ وكانت البنات الصغيرات متربعات تحت شباك أم « صابر » وقد توسطتهن واحدة ترقص على دقات الكفوف ٠ تلفت الشيخ حوله وهو ما زال مستغرقا فى ضحكته الصامتة توقف أمام بيت الحاج « حنفى » واهتز اهتزازة عنيفة خاطفة ، وابتلعه البيت ٠ بعد قليل عاد ٠ توجه على الفور وتفحص قطعة الأرض التى كان العم « مجاهد » قد اعتاد أن يحتلها ٠ تفحصها بعناية شديدة ٠ وظهر عليه ما قد يظهر على الانسان عندما يكتشف شيئا فقفـــز قفزتين أو ثلاث ٠ وانحنى وألصق جانب وجهــه بالألواح الخشبية المنخورة ،فانحرف طربوشه أكثر ،ولكنه لم يعر ذلك أدنى اهتمام ، بل راح يتراجع بظهره وهو ما زال منحنيا ، وهكذا عاد الشيخ «شعبان» الى الاختفاء داخل بيت الحاج « حنفى » ٠

وعندما ظهر فى الوسعاية مرة أخرى ، كان يحمل بين يديه صفيحة كبيرة ممتلئة بالفول ، وضعها على الحجر الكبير الأبيض وجلس وراءها، وأخرج من جيب جلبابه جريدة متسخة مزقهـا الى قطع صغيرة متساوية ، وما أن رتبها فى حجره حتى راح يصفق ويهمهم ويضحك بصوت عال هذه المرة ترك الأولاد ما بأيديهم وقامت البنات الصغيرات من تحت شباك أم « صابر » وكففن عن الغناء والتموا حول الحجر الكبـير الأبيض ٠ تبادل الجميع بضع كلمات سريعة مقتضـــبة ٠ انفضوا على أثرها ، وانتشروا داخل «الوسعاية» وراحوا ينقبون الأرض بأصابعهم الدقيقــة فى اهتمام حقيقى وجدية بالغة ٠ جذب « عبــاس » نفسا أخيرا من الجوزة ، وغادر الدكة واقترب من الحجر الكبير الأبيض وهو يتعمد النظر الى الجهة الأخرى ٠ فجأة مـــال وتطلع من فوق الرؤوس الصغيرة التى كانت قد انتهت من عملية التنقيب ووقفت فى صمت أمام الشيخ « شعبان » ٠ومال « عباس » أكثر ، ورأى أن الأولاد كانوا يمدون أيديهم بكميات من نوى البلح ، وأن الشـــيخ يأخذها منهم ويضعها فى كيسه المعلق فى رقبته ويمد يده داخل الصفيحة الكبيرة ويتناول بضع حبات من الفول ، ويلفها فى قطع الورق الصغيرة ويناولها للأولاد ٠ وما أن عاد « عباس » الى مكانه وراح يتطلع الى باب العشة ، ذلك الذى أغلق ، حتى كان نوى البلح قد اكتسب أهمية خاصـة فدارت من حوله المعـــارك ، ومزقت من أجله الثياب ، وخدشت وجوه وسالت دماء ، تماما فى نفس الوقت الذى راحت ظلال الغروب تخيم فيه على سماء المكان الصغير ٠

« الساعة الثامنة »

كان الليل يبدو وكأنه قد استثنى ذلك الجزء من العالم ، وجلس الولد « سيد » الأقرع على سور المدرسة وهو يمسك في يده لفافة صغيرة ورغيفا وباكو دخان ، وراح يتطلع الى المطعم الجديد ، كان الحشد عظيما ، فالأولاد والبنات يتدافعون ويتصايحون وقد راحت جموعهم المتداخلة تتفجر وتتماوج في تماسك واضح ، تحت أسلاك الترولي باس التي كانت تلتمع ، بينما كان الرجال والنساء يفترشون الحصر على الطوار تحت الأشجار ، يشربون الشاى ويأكلون الحس ويتبادلون الكلام ، وضع « سيد » باكو الدخان في جيب جلبابه وفك اللفافة الصغيرة وتأمل قطعة الحلاوة الطحينية ، ومزق الرغيف وبدأ يأكل وهو ما زال جالسا على سور المدرسة ، ولم يمر وقت طويل حتى انطفأ التماع الأسفلت ، وتوقف هو عن الأكل وتلفت في حذر ، كان الجالسون على الطوار قد كفوا عن أكل الحس وشرب الشاى وتبادل الكلام ، وخرس الضجيج عند مدخل المطعم وارتفعت الوجوه كلها الى أعلى ، وراحت العيون تفتش في صفحة السماء ، وتشبثت أصابع الولد بأحجار السور ، وقفز الى الارض وراح يجرى الى أن انضم الى الجموع الصامتة عند المطعم ، ورفع وجهه هو الآخر ، وبدأ يرى بعينيه الواسعتين ، وطال الصمت والظلام ، وهل القمر خلال سحابة متكسرة .

وقال رجل وهو يغلق من فتحة جلبابه : « الله ، ده القمر مخنوق يا عيال » .

« خاتمة »

في الليل ، كان الأولاد والبنات قد اعتلوا الأسطح وراحوا يجوبون الحوارى والأزقة في جماعات متتالية وهم يدقون بالعصى والحصى على قطع الصفيح والأوانى التى كانوا يضمونها الى صدورهم ، وكانت متصلة ترافقها أصواتهم النحيلة الضارعة : « يا لا يا بنات الحور ، سيبوا القمر ينور ، يا لا يا بنات الجنة ، سيبوا القمر يتهنى ، يا لطيف ألطف بنا ، ده احنا عبيدك كلنا »

كانت « امبابه » كلها تنشد ، وعيون أبنائها تتطلع الى ذلك القرص الفضى الناقص الذى كان معلقا في سماء الوسعاية ، وقال الحاج « حنفى » : السلام عليكم ، ورد الرجال الجالسون في مقهى « عباس » السلام ، وقال العم « مجاهد » : اتأخرت ليه يا بنى ؟ ، وقال « سيد » وهو يغلق باب العشة ويضع باكو الدخان وبقية النقود على الصفيحة المقلوبة : « أصل أنا كنت باتفرج على القمر المخنوق » ، وقال « عباس » وهو يناول الجوزة الى « مرسى » : انت خايف يا سلامة ؟ ورد « سلامة » وهو ينقل عينيه القلقتين بين « منصور » أفندى والأسطى « عيد » : وأنا مالى يا عم ، أنا مش خايف ، وقال « سيد » : هو انت شفت القمر وهو مخنوق ؟ ، ورد العم « مجاهد » : شفته مرة واحدة ، زمان أيام ماكنت قدك .

هو انت كنت قدى ؟

آه .

وقال عباس : يا أخى حكاية عم مجاهد دى حكاية صعب قوى ، ، وقال سيد : هو انت مولود هنا ؟ ورد العم مجاهد : لا ، أنا مولود في البحر ، وتنفس في عمق : زمان زمان قوى أبويا كان بيشتغل صياد ، وكان عنده مركب صغيرة ، وبعدين اتجوز أمى وعاشوا هم الاثنين في المركب ، والمركب كانت بتمشى بيهم من بلد لبلد ، وكانوا بيبيعوا السمك للناس وبعدين أمى ولدتنى ، وبقيت أساعد أبويا وأقدف بالمقداف ، زمان ، زمان قوى ، وشد « مرسى » نفسا طويلا من الجوزة ، وقال وهو يناولها للأسطى عيد : صعبة ايه يا بنى ، وعدل من وضع نظارته فوق أنفه : أمال بقى لو قريت الحكايات التانية ، وقال سيد : هو انت كان ليك أم ؟ وقال العم مجاهد أيوه يا سيد ، كان ليه أم .

هيه أمك كان شكلها ايه ؟

مش فاكر .

أنا يا عم فاكر شكل أمى ، واسترخى تحت قدمى الرجل العجوز : هى سابتك ومشيت ؟

أبدا ، دا أنا اللى سبتها هى وابويا ومشيت أنا اللى سبتها يا سيد ، وقال الأسطى عيد : والله وحشتنا الحكايات بتاعتك يا مرسى ، وقام عباس وهو يسعل ليغير ماء الجوزة ، وارتفع صوت الاولاد مقتربا يا لا يا بنات الحور ، سيبوا القمر ينور ، وقال مرسى : مرة زمان ، صحينا من النوم ، لقينا الوسعاية دى مليانة ميه ، ومكناش بنقدر نخرج من البيوت بسببها ، وكان فيها باعوض كبير ، وقال عباس : يا عينى ، وقال سلامة : امتى يا سى مرسى ؟ ، وقال مرسى وهو يميل الى الوراء : وكان الباعوض بيحب يتمشى كل يوم على سطح الميه ، وضحك الأسطى عيد ، وقال سلامه : الباعوض ؟



آه • وكان بيلبس بدل وقمصان وكرفتات • قال سلامه وهو يلتفت ناحية منصور أفندى الحق يا عباس ، الحق • قال مرسى : انت كنت لسه صغير ما اتولدتش ، حتى اسأل منصور أفندى كده • زوى منصور افندى وحدق فى سلامة بقوة وهو يضغط على أسنانه • وقال سيد : هو انت عبيط ؟ • وقال العم مجاهد : ليه يا سيد ؟

ما دام سبت أمك ومشيت تبقى عبيط •

أصل احنا كنا عايشين فى البحر • وكل يوم كان نفسى العب على الأرض شوية صغيرة لكن أبويا كان بيضربنى بالمقداف ، ويقوللى لازم تعيش فى البحر • وبعدين مرة جينا امبابة رحت هربان • وقعدت العب على الارض لغاية ما مشيوا بالمركب • وكانت امبابة دى كلها غيطان • وكان فيها شوية بيوت قليلة •وماكنش فيها وسعاية • وقال الأسطى عيد : وبعدين يامرسى عملتوا ايه فى الميه والباعوض ؟ • وقال سلامة: هو انت كمان كنت لسه ما اتولدتش يا أسطى عيد ؟ وقال مرسى : لا • انت بس اللى كنت لسه ما اتولدتش ، لكن الأسطى عيد كان اتولد بس كان مسافر • وقال الأسطى : آه ما هو أنا لا مؤاخذة يعنى كنت مسافر • وقال سلامة : وبعدين ؟ • وقال العم مجاهد : فضلت ماشى لغاية ما لقيت راجل قاعد بيبيع فول ، فى الحته اللى احنا فيها دى • وما كنش فيه حواليه بيوت • وأنا قعدت معاه • وقال مرسى : لما لقينا الباعوض زودها ، وبقى يخطف البنات والميه مهياش عاوزة تنشف • عملنا مؤتمر فوق الأسطح بتاعة البيوت ، وجبنا عربيتين تراب • والتفت الى منصور افندى : أظن كانوا تلات عربيات يا منصور أفندى ؟ قال منصور أفندى وهو يحدق فى سلامه : تمام كده • كانوا تلات عربيات •

وقررنا ان احنا نردم الوسعاية • وفعلاعملنا هجوم عنيف ، ورحنا رادمين الوسعاية ، واتلمينا كلنا وفضلنا ندك فيها برجلينا لغاية ما كتمنا الميه خالص • وقال العم مجاهد : وبعدين هو مات • وأنا قعدت مكانه وبقيت كبير •وفضلت البيوت تقرب منى ، وتقرب ، وتكثر ، لغاية ما بقت حواليه من كل ناحية ، وبقيت أنا اللى عملت الوسعاية • وقال سلامة : والباعوض يا مرسى ؟ • قال مرسى : الباعوض ؟ •

آه الباعوض •

هرب •

هرب فين ؟

أبدا • لبس جلاليب وعمم وبدل افرنجى وفساتين وبدل جيش واتلخبط فى الناس • وهرب • وقال منصور افندى : بقى حتى هرب كمان ، ما نتش عارفها يعنى ايه ؟ وقال عباس : اوعى تكون خفت يا سلامة ؟ • وقال سلامة : وأنا مالى يا عم ، هو أنا اللى باقول ؟ وقال العم مجاهد : شفت بقى يا عم سيد ، أنا هربت ليه ؟ ولم يرد سيد • وقال العم مجاهد : سيد سيد • كان الصبى نائما • وحاول العم مجاهد أن يرفع جذعه ليلقى عليه نظرة ولكنه لم يتمكن وشعر بنفسه وهو يهبط برفق • كان أبوه جالسا بكامله على الارض عندما قال مجاهد : مساء الخير يابا • ورد أبوه : كنت فين يا واد ؟ • ومد ذراعه وأمسك بمجداف مركون خلفه لكى يضربه • ولكن المجداف انهار كما التراب الناعم وارتفعت أصوات الأولاد فى البعيد : يا بنات الحور ، سيبوا القمر ينور • وانتفض العم مجاهد فجأة وشعر ببرودة شديدة وبالعرق يستيل على وجنتيه الغائرتين وصدره•واقتربت الأصوات أكثر : يالا يا بنات الجنة ، سيبوا القمر يتهنى • ورفع جذعه قليلا • وبذل جهدا كى يمد ذراعه ويأتى بصندوق دخانه من فوق الصفيحة المقلوبة • كان يشعر برغبة شديدة فى التدخين ، وأصبح الأولاد فى مدخل الوسعاية : يا لطيف الطف بنا ، دا احنا عبيدك كلنا • وأوشكت أصابع العم مجاهد أن تلمس صندوق دخانه ، ولكن ذراعه انهار فجأة وسقط بجواره ساكنسا

وضجت الوســـعاية بصراخ الأولاد والبنات ٠ وخرج عباس مندفعا من المقهى ورفع وجهـــه الى السماء ٠

* * *

فى الصباح ، تقدم مرسى وعباس وعـــارف أفندى ومرزوق وسلامة والاسطى عيد ومنصـــور أفندى والحاج حنفى ومن ورائهم أهالى حارة «حوا» تقدموا وهم يتناوبون حمل الصندوق الخشبى ٠ ولم يبق في « الوسعاية » الا الشيخ « شعبان » الذى جلس على الحجر الكبير الأبيض ، وســعيد وصابر وحمامه الذين جلسوا على عتبة المقهى ٠ وانحرف الموكب الى شارع النيل ، وتوقف أمام المطعم الجديد ٠

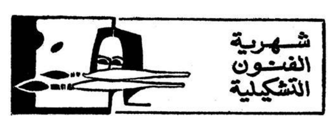
ومن الأزقة والحوارى الأخـــرى ، من البيوت المتراصة على طول الشارع ، خرج الرجال وراحوا يصطفون وراء أهالى حارة « حوا» ٠ واعتلت النساء الأسطح ووقفن فى النوافذ وفى فتحات الابواب وتركت الصبايا الاوانى بجوار الماء وتســلقن الشاطىء وتوقفت العربات ٠ واهتز الصـــندوق الخشبى على أعناق الرجال ٠ وكان الولد «سيد» الأقرع يجلس على سور المدرسة ٠ وبينمـــا هو يتطلع الى الصندوق الذى يرقد العم « مجاهـد » بداخله ، سالت الدموع من عينيه الواســعتين وبللت وجهه النحيل الأسمر ، وعندما ابتعـــد الموكب قليلا ، غادر طائر صغير احدى الشجيرات المنتصبة على حافة الشاطىء ، وهوم فى الفضـاء مقتربا من سور المدرسة ناشرا جناحيه ، محاولا أن يجد لنفسه مستقرا على أسلاك الترولى باس، وراح ظله الشاحب يتراقص على الأسفلت ٠



كلمات عتاب قصيرة

شعر: محمد مهران السيد

لا أستطيع أن أزور الوثيقة القديمة
وارفع العقوق راية ، كما فعلت
وأنكر الذى أظلنا معا ٠٠
أنا ، وأنت ،
وهمى الثقيل
٠٠ هذا الذى ظننته ٠٠ يحصن الهوى
يعطيك ، ان سقطت مرة ٠٠ صلابة البشر
وقدرة على النهوض ؛
٠٠ لا استطيع أن أقول
باننى ظننت لحظة ، بأن رحلتى برغم شكى القديم
٠٠ خاسره
ولا وقفت مرة ، وقلت انها٠٠تقودنى الى الحضيض
لا أستطيع ٠٠
ولو تركت عاريا بلا ثياب
٠٠ على مسطح الصقيع
ولو نزفت ٠٠ قطرة فقطرة ، على أسنة الحراب
٠ ٠ ٠ ٠
لا أستطيع أن أداوى الجراح ٠٠ بالكذب
اذا اردت ٠٠
٠٠ أو أردت ، أن يكون بيننا ٠٠ حساب ٠



يقدمها : بدر الدين أبو غازى

بينالى

باريس الدولى للشباب

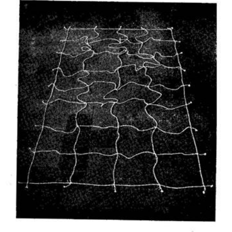
للمرة السادسة أقيم فى باريس المعرض الدولى السادس لبينالى باريس للشباب وهو المعرض الذى أضيف الى المعارض الدولية الدورية منذ اثنى عشر عاما واطردت اقامته كل عامين ٠

يختلف هذا البينالى عن غيره من عدة وجوه فهو يقتصر على تجارب الشباب بين سن العشرين وسن الخامسة والثلاثين فى حين ينفسح بينالى فينسيا الدولى وهو أشهر معارض البينالى لكل الاعمال الحديثة أياكان سن مبدعها بل هو لايخلو من لفتة يختص بها الرواد القدامى بين الحين والحين فيفرد جناحا لأعمالهم على غرار ما حدث بالنسبة لمعرض أعمال كورو وبورديل وغيرهما من رواد القرن التاسع عشر والقرن العشرين ٠

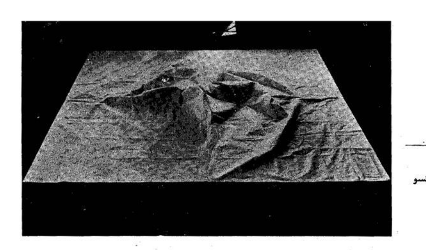
كذلك قد يعنى بينالى ساو باولو بالتجارب التقدمية فى الفن ولكنه لا يقيدها بسن معينة بينما تنحصر بعض البيناليات فى نطاق اقليمى مثل بينالى الاسكندرية الذى يقتصر على دول البحر الابيض المتوسط فى حين تخصص بعض معارض البينالى لفرع من الفنون كما هو حادث بالقياس الى بينالى لوبليانا الذى تقصره يوغوسلافيا على فن الحفر الحديث ٠

فيما عدا قيد السن فان بينالى باريس الدولى ينفسح لكل الدول ولتجارب الابداع الفنى فى كل المجالات فهو لا يقتصر على الفنون التشكيلية بفروعها المحدودة وانما هو يمتد الى التجارب الحديثة فى المسرح والسينما والباليه والموسيقى وعلى مبتكرات العمارة والانشاءات العمرانية ٠

وهو بعد هذا يركز اهتمامه فى هذه الدورة على الاعمال الجماعية تلك التى يشارك فيها أكثر



بسط الشبك - جابون - جيرو تاكاماتسو



بسط القماش
جابون ــ جيروتاكاماتسو

من فنان لتحقيق مشروع متكامل ·· وقد كان هذا هو شعار بينالى باريس لسنة ١٩٦٩ ومحور اهتمامه ·· ومن أجل ذلك أفسح المجال للأعمال الجماعية على حساب الابداعات الفردية فقيد اشتراك كل دولة فيها بنحات ومصور وحفار ومصور فوتوغرافى كما قيد مشاركة كل فنان بثلاثة أعمال على الأكثر ·

ويفصح الناقد الكبير جاك لاسين والمفوض العام لمعرض بينالى باريس الدولى عن فلسفة المعرض فيقول ان البينالى أراد أن يستجيب لاتجاه عام بدأه رايمون كونيا منذ سنوات حين أخذ يعرض الاعمال المشتركة لمجموعات من الفنانين وسانده فى ذلك بعض كبار الفنانين ، وهو اتجاه يستلهم احتياجات عصر أخذ يستحث الفنانين ليتخطوا التعبير عن مشاعرهم الفردية ويتكاتفوا معا من أجل التوصل لحلول جمالية وعلمية معا لمواجهة حركة مجتمع انسانى دائب التحول متطلب فى مراحل تحوله ملاحقة من الفكر العلمى والخيال الفنى وفاء باحتياجاته الجديدة ·

من أجل هذا كانت السمة الغالبة فى البينال هى الاعمال الجماعية ·· ومع الاهتمام بالابداع الفردى الا أنه احتل فى المعرض حيزا محدودا ·

وثمة ظاهرة أخرى تميز بها بينالى باريس هو خروجه على التقسيم الاقليمى ، ومحاولة تجميع العرض على أساس من التجانس الفنى بغض النظر عن الدولة التى ينتمى اليها الفنان وبذلك ترك أعمال الشباب فى العالم تواجه بعضها متخطية الحدود والفواصل الاقليمية ·

فى زحام من عروض احتشدت فيها أكياس البلاستيك والغسالات الكهربائية والمؤشرات الالكترونية ووسط صخب موسيقى يعلن عن التمزق والتشتت والانقسام تتجمع على الجدران وتمتد فى قاعات متحف الفن الحديث لمدينة باريس أعمال لا ينفتح لها القلب فى يسر ولا تلقاك فى ايناس وانما هى تصدم الرؤية وتهز أعصاب المشاهد· اعتمادها على الصدمة والاغراب أكثر من اعتدادها بالبناء والتناسق هى لا تحقق ايناسا للروح ولا وئاما مع المشاعر بقدر ماتحرك فى المشاهد نوعا من العراك الداخلى والحيرة الفكرية تلمحها على وجوه المشاهدين وهم يطوفون قاعات البينالى بين بهو ألواح البلاستيك الكندية التى تنتسب تعسفا الى فن النحت والتى وضعت من أجل أن يعبرها المشاهد فيلمح تغير تشكله فى مرآة هذه الالواح تبعا لتنوع ألوانها ·· هى فى رأى مقدميها وسيلة لأحداث انقلاب فى العلاقة بين المشاهد والعمل الفنى حتى يدرك أعماق هذا العمل بطريق آخر غير طريق التأمل البصرى ··

وفى جانب آخر أوراق معلقة تسبح فيها علامات من الاحبار تنتسب الى جماعة من الفنانين اليابانيين .Counter technical group هدفهم أن يخرجوا بالفن عن نطاق التعبير اليدوى البسيط للافادة من معطيات الاجهزة الالكترونية ·

يقابل ذلك جماعة أخرى منهم تقف فى مواجهة

استخدام التكنولوجيا الحديثة باختيار خامات مباشرة من الطبيعة ـ الماء والفحم والاخشاب والرمال ـ ثم القماش ، اختاروها لأنها لايصاحبها تعبير بذاته ولأنها خامات حيادية ثم ماذا فعلوا بها ؟

أقاموا ركاما من رمال في جانب من القاعة وأكواما من الفحم والاخشاب في جانب آخر وألقوا في حوض من المياه بعض الفضلات ثم أرسوا في الارض خيمتهم وطووها وجمعوا وشدوا بعض الحبال ثم رخوها فبدت القاعة وكأن عمال البناء قد خلفوا فيها بقاياهم ٠٠ أما هم فيرون أن الطبيعة هنا لم تعد خامة وانما تحولت الى فكرة٠ أية فكرة يحدثها هذا الجمع الغريب !!

ما أشبههم بجماعة أخرى من شباب الفنانين الايطاليين احتلت أعمالهم متحف الفنون الزخرفية بباريس في معرض صاحب البينالي الدولي وأطلق عليهم الناقد الفني اندرى بارليزاسم «المارقين» .

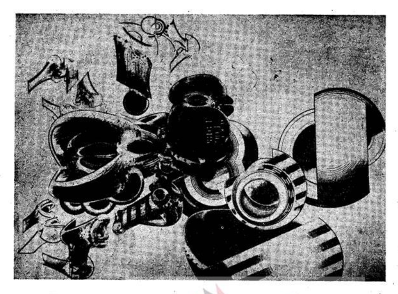
فالفن قبل كل شيء تعبير عن أعماق الوجدان الانساني ودلالة على جوهرنا وتجسيد لارادة التطور ٠٠ هو اعادة خلق قدرته فيما يضفيه على الأشياء من سر التحول وما يحققه باعادة البناء من نظام يفرضه على الأشياء ٠

أما التعبير عن الرفض والسخط بالعبث بالقيم وتحطيمها فموجة قد تهز الوجدان الانساني ولكنها لا تستطيع أن تقف دون ارادة البناء عند الانسان وتضافر الذكاء والوجدان من أجل الابداع الفني ٠

هذه النماذج من مشاهد موغلة في الاغراب وعبارات محورة غير مفهومة ترتسم على الجدران ، وصور فاضحة تلطخ الحب وتفضح الجنس وتتهم العواطف هي الصدمة الاولى التي يتلقاها زائر البينالي ، بل هو لا يكاد يقف بساحته المطلة على نهر السين حتى يرى حول تماثيل انطوان بورديل العظيم التي تزين مدخل متحف الفن الحديث ويتوسطها تمثال فرنسا مجموعة من البالونات وأشكالا نحتية غريبة ٠٠ أي تناقض بين هذه الاشكال وبين التمثال المهيب المواجه لنهر السين وعبارة شعرية من « بيجي » منقوشة على قاعدته أيتها الأم ٠٠ هؤلاء هم ابناؤك الذين طال عراكهم» ٠٠٠ ولعل بيير مازار الناقد الفني للملحق الادبي للفيجارو يضيء لنا الطريق الى المسارب الخفية التي يصدر عنها هذا الحشد المتدافع من الصور الغريبة ٠٠٠ فهو يرى في هذا الشباب جيلا فقد الايقاع القديم ، جيلا ينتمي لعصر أصبح غزو



كرونوس اله الزمن
اتلييه مونتفيديو ـ ارجواى



فرنسا من لحظة لأخرى ليفنان

القمر فيه عمليـة آلية بعد عديد من التجـارب التكنيكية ٠٠ هو يمشى على الارض ولـكنه قد وضع خطاه على الأفلاك ٠٠ شحنه التليفزيون بصور غريبة ٠٠ واحتلت صحف الحائط عنده مكان لوحات اللوفر وأصبح لكلماتها فى نفسه وقع محا حروف الذهب التى خطها الاكاديميون والحكم الخالدة التى تركها سكان البانتيون ٠ أعمدة الاعلان تغزو عالمهم والألواح المضيئة تبهر أبصارهم ومأساة جيفارا ووجه كاسترو وكلمات ماو غرست فى نفوسهم تمردا صرفهم عن همس فن فويار وشاعرية الألف الحميم فى فن بونار فانطلقوا يزرعون أعمدة الخشب والالواح المعدنية ويطلقون البـالونات ويغرسون فى الارض أيد وأرجل ضخمة تستصرخ السماء وكأنها تعلن عن مذبحة ٠٠ لم يعد لشاعرية الهمس عندهم وقعها، ولا يستطيع وقار الفن المتحفى أن يلقى صدى فى ضرام معركة تحتـدم فى نفوسهم وتحرك فنهم بالسخط والقلق وتحطيم الاوضاع والقيم ٠

لقد كفروا بعبادة الأسـلاف وها هم ينقضون على الماضى فيحيلونه أشلاء ٠

وبرغم ذلك كله فان أزهارا قد تفتحت وسط هذه الأشلاء لها سحر النباتات الوحشية البرية وتفردها كما أن بعضهم وان فقد الشاعرية فانه لم يخل من جدة الابتكار ٠٠٠

وهذا هو ما يبدو عندما يذهب وقع الصدمة الاولى ونبدأ الطواف فى جولة متمهلة واعية بين هـذا الحشد الضخم من عروض متباينة اجتمعت فى هذا البينالى ٠

بين أعمال شباب ٥١ دولة شاركت فى هذا المعرض هناك أشياء جديرة بالتقدير والاعتبار ٠

أولها الأعمال الجماعية وعلى الأخص المشروعات المعمارية والعمرانية فهى ثمرة لقـاء بين خيال الفنان وفكر العالم ومعطيات التكنولوجيا الحديثة تضـافرت جميعا من أجل ابداع حلول لمطالب العصر أو لمشكلات المكان ٠

وهى فى حقيقة الأمر من الجوانب الايجـابية فى المعرض البينالى ٠

عديد من الدول عرضت مشروعات فتحت آفاقا للابتكار والتشييد ، وزاوجت فيها بين غنائية العمـل الفنى وقدرة العلم على تحقيق الرؤى الفنية ٠

وقد تجلى ذلك على أروع ما يكون فى مشروع مدينـة الفضـاء الذى تقدمت به سويسرا ٠٠ ومشروعات الاسكان فى الارجنتين ٠٠ ومشروع « المدينـة الجسر » الذى تقدم به مجموعة من المعماريين البرازيليين يعتبرون امتـدادا للعبقرية المعمارية فى هذه البلاد التى استطاعت أن تحتفظ للبناء محتواه الشعرى وأن تفرض شاعرية المكان على الخبرات التكنيكية الحـديثة وتحقق الإفادة منها ٠٠٠ ومشروع هؤلاء الشباب هـو اقامة « المدينة الجسر » التى تقف فى مواجهة جنـادل وشلالات ايجياسـو للتغلب على مشكلات المكان

والافادة من معطياته من أجل خلق مركز سياحى دولى يربط بين البرازيل والأرجنتين .

وبالاضافة الى هذا فان مشروع جامعة دورتموند فى المانيا ومشروع فندق على نهر الدانوب الذى قدمته المجر ، ومشروع أوليمبياد المكسيك كلها أمثلة رائعة جديرة بالالتفات وهى فى ذاتها تشكل حافزا يدعونا الى المشاركة فى البينالى القادم ببعض مشروعات الشباب المعمارية والعمرانية وفى بعضها ما ينطوى على أفكار جديدة كما أن له من الدلالات الحضارية ما يكشف عن جانب هام من جوانب ابداعنا . ذلك لأن مشاركتنا اقتصرت على الفنون التشكيلية وهى ظاهرة التقت فيها معنا دول الحضارات القديمة التى شاركت فى هذا المعرض مثل اليونان والهند وايران وتونس فى حين عنيت دول أخرى بالمشروعات المعمارية وبأعمال المجموعات فى المسرح والموسيقى والباليه والسينما بل أن بعضها قصر عروضه عليها .

أيكون ذلك لنقص اهتمام بالمجالات الأخرى التى ينفسح لها بينالى باريس أو لقصور فى الامكانيات أو لتخلف تجربة الأعمال الجماعية المشتركة وعلى الأخص تلك التى يتلاقى فيها أهل الفن مع أهل العلم والتكنولوجيا ؟

أما الأعمال التشكيلية فقد تراوحت العروض فيها : بين اهتمام بالتراث وشاغل بابراز الشخصية المتميزة من خلال الارتباط بخط الماضى مع متابعة تطوره والاستجابة للتجارب الحديثة وهذا ما تفصح عنه معروضات الهند وايران وتونس ومصر واليونان والمكسيك والكوادور وبلغاريا والفيلبين ورومانيا .

وبين مشاكله للعصر واحتوائه لروح الفنان ، وانطلاق فى البحث عن لغة تشكيلية جديدة ، وخامات جديدة تحت شعار التجريب كما فعلت كندا وعلى الأخص فى معرضها المستقل للتصوير الذى صاحب البينالى واعتبر من ملحقاته ، وكما بدا فى معروضات فنلندا وانجلترا وسويسرا وبلجيكا .

كما أن من الدول ما أخذت فى أعمالها بأكثر من اتجاه فلاحت شخصيتها الاقليمية المميزة فى أعمال وانمحت معالم هذه الشخصية فى أعمال أخرى بحثا عن عالمية فى التعبير ... وهناك ثمة دول ذهبت بعروضها فى أكثر من اتجاه وأوضح مثال لها بولندا فمنحوتاتها الخشبية تبدو كجذوع الأشجار خرجت من حفائر الأرض حاملة طابع القدم بينما أعمالها التصويرية أشكال جديدة تأخذ بأحدث أساليب التكنيك .

أما تشيكوسلوفاكيا فقد كان شاغلها التعبير



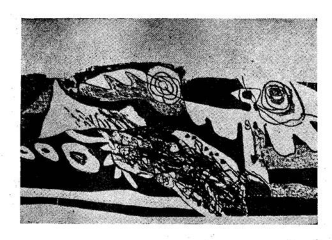
تصميم كنيسة ـ المكسيك



من المعرض الهولندى ـ بيترسترويكن



من المعرض الهولندى ـ كارل آتل



من المعرض الهولندى ـ جيف ديرن

بالتشكيل عن وجهة نظر شبابها وموقفه من أحداث بلده ومأساة الصراع العالمى .

ومن المعارض التى صحبت البينالى ذلك المعرض الذى أقيم بمتحف جاليرا المواجه لمتحف الفن الحديث والذى اجتمعت فيه أعمال مجموعة من شباب الفنانين الباريسيين اختارهم صفوة من النقاد من جميع المذاهب والاتجاهات ... وكما قال الناقد الفنى ميشيل راجون فان اختيار هذه الاعمال انما اريد به تمثيل مختلف الاتجاهات الحديثة للفنانين الفرنسيين الشبان تعبيرا عن صداقة النقاد لهم ... غير أن ذلك كله لم يفلح فى ارضاء جموع الشباب الذى حرص على أن يرفع على واجهة متحف جاليرا يوم افتتاح بينالى باريس لافته كتبوا عليها « البينالى يساند السلطة ، والسلطة تساند البينالى » .

ان عروض البينالى من الفنون التشكيلية والمعمارية والتعبيرية هى صورة لحقبة وايقاع لعصر علينا أن نتأملها وان نتفهم بواعثها ونقيم أهدافها وهى اثراء لنا بالخبرة والتجربة ولكن وجه الخطر فيها هو فى الانسياق وراء موجاتها دون وعى أو ادراك فيفقد الفنان صدقه الخاص ذلك الذى ينبعث من أصالته ويرتفع به عن التبعية ليحقق فى الفن ذاته .

ألفية القاهرة ومعارض الفن : ـ

شهد الشهر أكثر من مشاركة بالمعارض الفنية فى احتفالات ألفية القاهرة .

معرض الفن التطبيقى المجرى :

فقد قدمت المجر معرضا للفن التطبيقى جمع روائع من فن النسيج وتجارب من ابداع الخزافين المجريين بدا فيها تجارب التطوير التى اعتنقها جماعة من الفنانين وأعادوا بها تشكيل ملامح فنهم القومى وتجديد أساليبه .

ولقد عرضت المجر أعمال عشرة من فنانيها فى الخزف تصدرتها أعمال معلم العصر ايستفان جادور الذى تتلمذ عليه عديد من الخزافين المجريين وهو مازال فى شيخوخته دائب التجديد فى أساليب فنه ، وفى الافادة من تكنولوجيا الخامات ومزج الطين والمعادن والزجاج مزجا رائعا فى أوانيه ولوحاته الخزفية .

أما المشغولات المعدنية فقد جمعت روائع من الأوانى واللوحات النحاسية وتماثيل الطيور والحيوان أبرز ما فيها قدرة فائقة على ابتكار أشكال جديدة وأبداع تنوعات زخرفية ومزج بين المعادن والأحجار والطلاء بالمينا وهى أعمال تحمل طابع العصر ولكنها تنبىء عن أصالة ترتد الى ماض حافل للمجر فى عصورها الوسطى حين كان ابداعها الفنى يسود أوروبا .

لهذا المعرض أكثر من دلالة فى الفية القاهرة. أولى دلالته ان التراث نبع لا ينضب للفنان المعاصر وخلال ألف عام من حياة القاهرة ووراء الألف ألوف من الأعوام زخرت بتراث فنى عظيم له من نظائر الأعمال التى عرضتها المجر فى النسيج والمعادن والخزف كنوز صرفتنا عنها عواد طمست خيوط الضياء التى كانت تربط نفوسنا بها . ولو استعدنا هذا الضوء لتكشفت لنا فى تراثنا

قيم جديرة بأن تجعل للفن التطبيقي في هذه البلاد مرة أخرى مكانة اللائق ولأتاحت له أن يواكب تيار التقدم وأن يشكل قيمة حضارية لعصرنا ومجتمعنا وما أحوجنا في هذه الأيام الى مراجعة موقفنا ببصيرة شاملة والى العمل الخلاق ندفع به مجالات التقدم ٠

أما الدلالة الثانية فهى عناية مجتمع اشتراكى بأن يوفر الرفاهية للشعب فى الكساء والمسكن وأدوات الحياة فالأعمال التطبيقية فى المجر تحتل مكانها فى المبانى والمنشآت العامة وهى عنصر أساسى فى البيت المجرى الحديث ... وتلك علامة من علامات الحضارة حين يصبح الفن مطلبا فى حياة الناس ٠

وأما الدلالة الثالثة فهى ما يتجه اليه المجتمع من توفير امكانيات العمل وظروفه للفنان المعاصر حتى يتخلص من مشاكل الحياة ومن عبودية التسويق ليفرغ لابداعه الفنى ويطلق خياله فى مجالات الأصالة والابتكار ٠

معرض الفنون الهولندية التشكيلية :

وصحب مشاركة المجر مشاركة أخرى قدمتها هولندا فى معرض جمع فى حقيقة الأمر معارض ثلاثة تمثل وجها من الفن الهولندى المعاصر شكلت ملامحه فى ذكاء وحساسية عكست صورة صادقة لهذا الفن المجهول فى بلادنا ٠

أول هذه المعارض تحية خاصة للمناسبة تمثلت فى معرض مارى الكسندر جاك باور المصور الهولندى الذى ولد فى لاهاى سنة ١٨٦٧ وتوفى سنة ١٩٣١ وكان للشرق أثره فى حياته وفنه .. عاش فيه فترات من حياته وتنقل بين الهند ومراكش والجزائر وتونس وتركيا ومصر كما أنه عاش الشرق بفنه وأحلامه ٠٠٠ حلق فى آفاق ألف ليلة وليلة ورسم صورا عديدة لأحداثها وطاف بأسواق الشرق وأحيائه وشوارعه وسجلت ريشته فى أواخر القرن الماضى حتى ثلاثينات هذا القرن أفراح القاهرة وأسواقها ومساجدها وملامح سكانها ٠٠٠ وقد أفردت هولندا جناحا لأعمال هذا الفنان التى تميزت بالشاعرية وبالخطوط الواضحة التى تسود محفوراته ٠٠٠ لقد استحوذت القاهرة على مخيلة عديد من الفنانين الأجانب منذ فنانى الحملة الفرنسية حتى عصرنا الحديث وما أروع أن تتجمع فى نهاية عام الألفية لوحات الفنانين الذين عبروا القاهرة أو عاشوا فيها وسجلوا ملامحها ، ذلك عمل جليل دعوت اليه فى مناسبة سابقة وأن معرض مارى باور ليحفزنى الى تكرار الدعوة ٠٠٠ وما أجدر وزارة الثقافة ٠ ان تضطلع بهذا الجهد فهى تستطيع أن تقدم من مجموعة هذه الأعمال معرضا عالميا للقاهرة فى رؤى الفن التشكيلى ٠٠٠ ومثل هذا المعرض خليق بأن يطوف الدول التى شاركتنا أعياد الألفية وان يحقق أثره لو أحسن الاعداد له والاهتمام به ٠

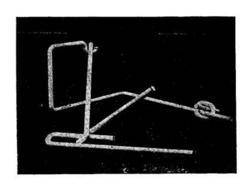
أما المعرض الثانى من معارض هولندا فهو معرض فن الجواش الهولندى وقد روعى فى اختياره ما لهذه الأعمال بعد الحرب الثانية من صدارة فى الفن الهولندى ، ففى عصر شغل فى الفن بملامس السطوح التصويرية وقدرة الملمس على ابراز البلاغة التشكيلية للعمل الفنى ، فى هذا العصر أصبح للجواش بما يضيفه على الألوان المائية من خامات قدرة على أحداث الأثر التشكيلى المنشود من خلال التعبير عن مسرة الأفراح وتراجيديا الأحزان ودرامية الألم ، وقدرة على اثراء سطح اللوحة التصويرية بتنوعات غنائية من التشكيل ... وهذا ما وفق المعرض الهولندى فى ابرازه من خلال مجموعة الأعمال التى قدمها لصفوة من المصورين الهولنديين ٠

ولا يقل عن هذا المعرض فى قيمته الفنية معرض فن الحفر الهولندى وما قدمه من خلاصة التجارب الحديثة للفنانين التشكيليين فى هولندا وتجارب التجديد التى طورت أساليب التعبير بفن الحفر ووسعت آفاقه بعد أن ظلت خبراته التكنيكية مقيدة بحدود معينة وبعد أن انطلق هذا الفن من صفحات الكتب واللوحات المحدودة التوزيع الى المجالات الواسعة التى انفسحت له ووسعت من آفاقه وجعلته من المتع الفنية التى اتسع نطاق اقتنائها باعتباره فى قدرة عامة الهواة وفى متناولهم وبذلك أتاح للفن الرفيع بوسيلة ديموقراطية سبيل الذيوع والانتشار ٠

لقد شهدنا هذا المعرض بعد معرض فن الحفر البريطانى وهو برغم اقتصاره على مختارات من الحفر الهولندى الا أن اختيار هذه المجموعة كشف عن المستوى الرفيع الذى بلغه هذا الفن فى هولندا وعن قدرة الابداع والابتكار عند الفنان الهولندى واستيعابه العميق لكل التجارب والخبرات الحديثة مع احتفاظه بصدقه الخاص الذى يتمثل فى تعبيره النابض عن عصره وعن روح المكان الذى نبع منه هذا الفن وعن القيم الجمالية والتكنيكية التى بلغها الفن الهولندى دون أن يكون تابعا لموجة أو ساعيا وراء اتجاه فهو دون افتعال يكشف عن جدة وأصالة وعمق ٠

نحت رقم ٣٨ ـ اميل سوبلى ـ بلجيكا

بينالى پاريس ١٩٦٩

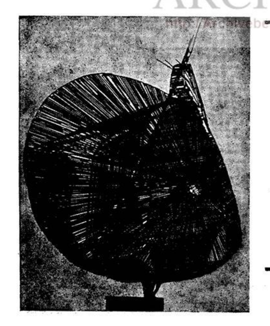


معدن مطلى ـ رولاند برينر ـ نحت ـ انجلترا



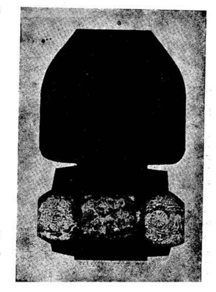
السقوط ـ جوزيف جانكوفيك ـ تشيكوسلوفاكيا

عالم مجهول ـ حفر ـ فردريك دى جيد

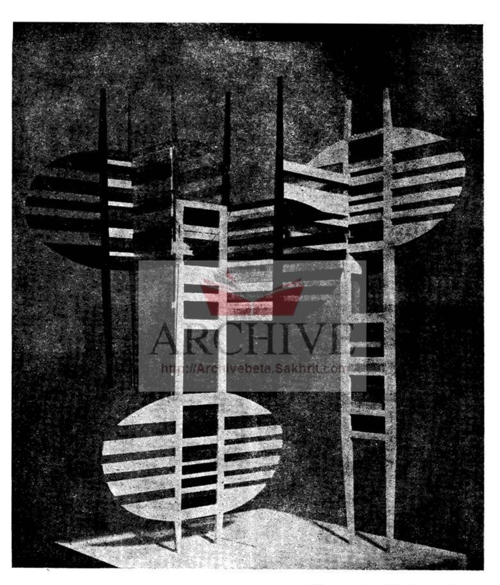


نحت رقم ١ ـ جان ستور جارلم ـ النرويج

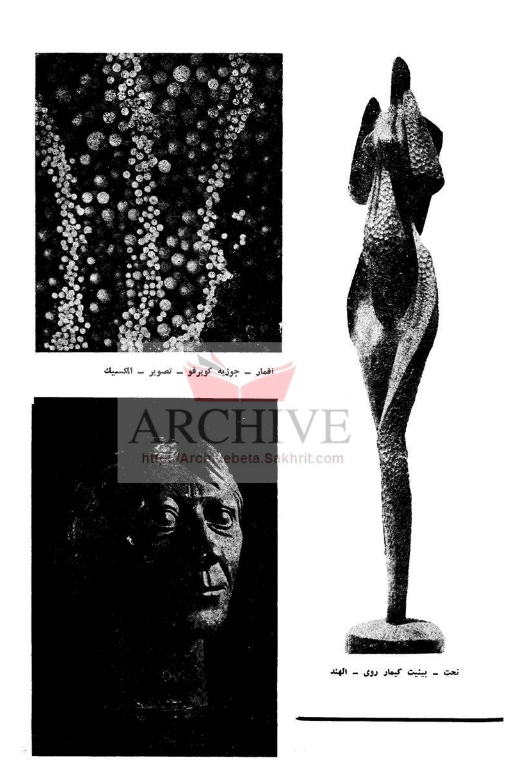
تكوين ـ تصوير ـ موريس روكيه ـ بلجيكا



ثلاث بصمات ـ هوزودا زيفاد ـ يوغوسلافيا



شيء رقم ١٠٣ ـ تويسلاف ـ نحت يوغوسلافيا



اقمار – جوزيه كويرفو – تصوير – المكسيك

نحت – بينيت كيمار روى – الهند

وجه – انطونيو كاستيلانوس – المكسيك

زهور بحرية
جيلدرار دوريب
حفر المكسيك



المدينة السمراء
فيندو شاه ـ تصوير



امومه ـ حشمى مرزوق
تونس

عود على بدء
نجيب بلخوجا ـ تصوير
تونس

ما جنيت على أحد!

حديث دار ذات ليلة بيني
وبين ولدي الذي لم يولد-
أهديه الى روح (أبي العلاء)

شعر: سعد درويش

● من أجل ألا تشهد الذى شهدت ..
من أجل ألا تفقد الذى فقدت ..
حاربت فى نفسى نوازع البشر !
لكننى .. ألمح وجهك الحبيب ..
يا ولدى .. يطل من خلف الغيوب
وفى ضراعة الرجاء المنكسر ..
تسائلنى عيونه : الى متى ..
الى متى سأنتظر ؟
يا ولدى .. ما عاد يجدى الانتظار
قد نزلت عن عرشها شمس النهار
واتخذت طريقها للمنحدر !

●● لكننى يا أبتى أريد أن أراك
بى رغبة الأطفال أن أراك
فلنحتمل كل الذى تخشاه ..
لكى ترانى .. وأراك !

● يا ولدى الحبيب ..
ياطالما جلست فى سكينة المساء
أقلب الأسماء
أختار منها اسمك !
يا طالما تمثلت ذراعى الضعيفة العزلاء
يا طائرى .. ضمك !
لكننى ..
من أجل أن تسلم انت ...
من أجل ألا تشهد الذى شهدت ..
غالبت موج البحر يوم الريح والعواصف





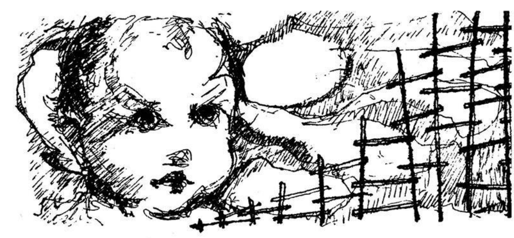
هجرت بيتى وأويت للصحارى
جافيت نسمة المساء بعد رحلة الهجير
أطفأت فى الظلماء قنديلى
رميت يوم النصر اكليلى
قتلت فى نفسى غريزة البقاء !

●● يا أبتى .. ما أظلمك !
آثرت راحة الفرار
قتلت نفسين بسيف رحمتك !
ما أوجع الرحمة حينما تكون صدقة
تمنح للغير بلا اختيار !
ان الحياة يا أبى شيء أحب أن أراه
فربما رأيت فيها غير ما رأيت
وربما صنعت منها غير ما صنعت
واننى يا أبتى اذا أتيت
فلن أكون غير « أنت » !
اسمك لا يمضى اذا مضيت !
هل يكره الانسان أن يمد ظله على الوجود ؟!
وأن يطول عمره بغير ما حدود ؟!

● لا يكره الانسان أن يمد ظله على الوجود
فكلنا يا ولدى برغمنا نهوى الحياة
ولا نحب أن نموت
لكننى ... أخاف منك
أخاف حينما تغص بالحياة أن تقول :
(هذا جناه أبى على !)
فى لحظة ضريرة ضعيفة ..

أسلمنى ـ لم يكترث ـ للظلمة المخيفة !
ياولدى ..
ان الحياة لعبة قديمة
بين الوجود والعدم
ونحن ما بينهما لا نقتنى سوى الندم
رواية ثرثارة عقيمة
أولها دموع
آخرها النهاية الأليمة
وكم أخاف يا بنى من شرورها عليك
فبين دمعة البداية
وحسرة الرحيل فى النهاية
بحر سحيق ليس يرحم الغريق
وألف ألف عثرة على الطريق
وفى نهاية المطاف .. كلنا نموت
نموت لا ندرى المصير !
وفى العيون حين ينطفى شعاعها الأخير ..
تلمع خيبة التساؤل المرير !
فيم ولدنا ؟! ... كى نموت ؟!!

●● وكيف بعد ما عرفت يا أبى
يطيق قلبى أن يراك تعبر الأيام وحدك ؟!
لشد ما يثقل قلبى أننا
لا نستطيع أن نعود بالزمان للوراء !
أن نسترد ما رميت خلف ظهرك
من سنوات ذهبت فلا تعود !
لشد ما أشتاق أن أولد فى عمر الشباب
لكى ترانى واقفا بجانبك
يوم تغيب عنك أوجه الصحاب !



لكى ترى حبا جديدا غير ما تعطى النساء ..
حبا بلا مقابل .. بلا رياء !
لكى تحس أن دنت أيامك الأخيرة ..
أن الحياة لم تكن هباء !
انك قد غرست زهرة صغيرة
قبيل رحلة المساء !
ماذا يضير يا أبى لو أننا عشنا الحياة
ولم نقل فيم أتينا ؟ ولماذا نذهب ؟
الشمس لا تسأل : لم أشرقت ؟ كيف أغرب ؟
ما زال فى الكون أمور سرها معجب !

● يا ولدى .. أخجلتنى !
فلم أعد أملك عذرا
لكننى أهمس فى أذنك سرا :
أن أباك قد أحب مرتين
أحب حبا لم يحبه أحد
بالفكر .. بالشعور .. بالعظام .. بالجسد
وكدت يا بنى أن ترى الحياة
وكدت أن أراك
لكننى فى المرتين ..
رجعت صفر الراحتين
أمك خانت مرتين !
وفارقت بلا وداع !

●● يا أبتى
ألم تلاق ـ غير هاتين اللتين خانتا ـ
على مدى أيامك الطويلة
واحدة لا تعرف الخيانة ؟!
هل أثمت كل نساء الأرض حتى لم تعد
واحدة عفيفة الضمير ؟!

● يا ولدى ..
هل بيدى أن أحب أو أحب ؟!
الحب يا طفلى الغرير
لا يشترى ولا يباع
الحب كالقدر
يأتى كما يشاء وقتما يشاء
وقد تذوب شمعة العمر
ولا يجىء !
الحب يا طفلى البرىء ..
هدية السماء للبشر
يأتى من السماء .. كالشروق .. كالمطر !

●● يا أبتى .. مازلت أهفو أن أراك
مازلت أهفو أن تضمنى يداك
لكننى سأنتظر
ولن يطول الانتظار
ان قلوب الشعراء مثل أوراق الشجر
تخفق حتى لتنفس السحر
أن قلوب الشعراء دائمات الاخضرار
فيا أبى الى اللقاء
قد لا يطول الانتظار !
قد لا يطول الانتظار !

جويس في قصته "يوليسيس"

بقلم : أحمد عصام الدين

يرى بعض أهـل النقـد الأدبي في العصر الحـديث أن جيمس جويس ، الكاتب القصصي الأيرلندي ، يحتـل مكان الصدارة بين كتـاب القصة العالميين في القرن العشرين ، وذلك بفضل رائعته القصصية المشهورة «يوليسيس» ، ويرى البعض الآخر منهم أنه يقاسمه شرف المرتبة الاولى في فن القصة كاتبان آخران ، أحدهما فرنسي ، هو مارسيل بروست صاحب قصة « البحث عن الزمن الضائع » (١) ، والآخر ألماني هو توماس مان مؤلف قصة «الجبـل السحري»(٢) ، وأميل أنا أن أرجـح كفة الفريق الاخير ، فان المثلث القصصي ، جويس وبروسـت ومان ، لا يرقى طرف منه على طرف آخر ، فكل يشمخ بأنفه في سماء المجد الفني .. ومهما يكن من شيء فقد دخل جويس بقصته «يوليسيس» المذكورة دنيا الخلود ، فهـو أحد أئمـة القصة في تاريخ العالم الأدبي لا جدال .

ولـكي نفهم حقيقة موقف جويس ، ونقـدر مكانته حق قدرها ، ينبغي أن نعرف أولا من هو جويس ، وفي أي منـاخ ثقافي عاش ، وفي أي بيئة اجتماعية أو أدبية نشأ ، وغـير هذه وتلك من الامور التي لا منـاص من الوقوف عليها في سبيل معرفة حقه بصاحب أثر أدبي .

جاء جويس الى الدنيا عام ١٨٨٢ وخرج منها عـام ١٩٤١ ، وبين هذين العامين حفلت حياته بالدراسة والاطلاع والتأليف ، فقد دخلت دائرة ثقافته أعمال كثيرة من عباقرة الفنون والعلوم من كل بلد وعصر ، نخص بالذكر منهم : انشتين والاليزابثيين ، أرباب القلم عهـد الملكة اليزابيث الاولى ، وخاصـة الشاعر العظيم بن جونسون ، ودانتي اليجيري صـاحب الكوميديا الالهيـة ، وأصحاب المذهب الرمزي في فرنسا ، وعلى رأسهم مالارميه ومن قبـله بودلير وفيرلان ، وأرسطو المعلم الاول ، وتوما الأكويني وغـيره من فلاسفة المدرسيين ، وتعاليم الكنيسة الكاثوليكية ، وتاريخ ايرلنـدا ، موطنه ومسـقط رأسه ، وخرافاتها وسياساتها ممثلة في شخص ستيوارت بارنل ، والأوديسة التي وضعها هومير ، وقصص العصور الوسـطى ، وكروس وفرويد وفيـكو وبرونو وفريزر ، وآخرين وآخرين . ونترك الكلام عن أثر هذا كله في هذا الكاتب المحيط حتى حين .

ونترجم لحياته في صورة مقتضبة سريعة فنقول انه ولد في ايرلندا ، ولكن مقامه بها لم يطل ، فقد ثار عليهـا في شبابه ثورة عنيفة قوية ، وكانت ثورته ضد ما تصوره أو ان شئت فقل اعتبره ، تزمت بيئتـه الايرلنـدية ، الرومانية الكاثوليكية ، وضيق أفقهـا والعزلة التي كانت تضربهـا حول نفسها من كل جانب ، ومن هنا كان ازدراؤه لحركة الشعر في بلاده ، فقد كان شـاعرا كبيرا الى جانب كونه قصاصا ممتازا ، ولكن شعور الازدراء هذا يبلغ مداه تجاه ماكان يدعى بحركة النهضـة في المسرح الايرلندي ، تلك الحركة الكبـيرة الواسعة التي انتظم عقدها أعلاما أمثال ييتس وسـنج وأوكيسي . ومن ثم فلا عجب أن نراه يغادر أيرلندا عام ١٩١٢ الى أوربا عامة ، وفرنسا وباريس خاصة ، ثم لايعود بعدها أبدا . وأكاد أسـمع همس سؤال : هل ألقى جويس بايرلنـدا ، وطنه الحبيب وبكل ما يتعلق بها وراء ظهره بعد هذا التاريخ ، في حياته عامة ، وفي عمله بوجه خاص ؟ الجواب هو: لا ! فانها حقيقة لا يرقى اليها شـك أن جويس يشتق مادة عمله كلها ، لا بعضها ، من ايرلندا عامة ، ومن دبلن عاصمتها خاصة . يستمدها من

(1) Remembrance of things past (A la Recherche du Temps Perdu)
(2) The magic mountain (Der Zauberberg)



أهل دبلن ومن شوارع دبلن ومن أساطين دبلن ومن تاريخ دبلن ، ومن كل ما يمكن أن تقدمه له دبلن مادة يصوغ منها عملا فنيا باقيا • وما كان جويس فى غمرة هـذا المد البعيـد لينسى أيام طفولته المتفتحة ، وشبابه الضائع مصدرا حيا من مصادر عمله الفنى • وقد يبـدو لأول وهلة أن جويس على أساس من هذا الكلام يضيق نطاق عمله الفنى عن أى قصصى نابـه آخر ، اذ كان لا يجاوز مصدره حدود دبلن الزمانية والمكانية • ولكن هـذا القول رغم صحته الى حد بعيد ، لا ينفى حقيقة أبعد أثرا ، فلا مراء كذلك أن عمله أعمـق فى جذوره من عمل غيره ، وأعرض فى شعابه من سواه ، فتميزه روح الفكاهة الرائعة ، والحيوية المتدفقة ، والجفاء أو الغلظة التى لا يلين جانبها ، وهو هنا موضع مقارنة دائمة من جانب النقاد بالشـاعر الانجليزى الاول جوفرى تشوسر المشهور بقصص كانتربرى • كذلك يميز أعماله فيما يرى النـاقد الكبير هارى ليفن فى كتـابه « جيمس جويس » ما بها من تفصيلات واقعيـة وتوثيق لمـا يجرى على نسـق التقليد الطبيعى المضنى ، الى النـظر السيكولوجى العميق الذى يتمثل فى تكنيك التدفق الذهنى مما سيأتى عنه الكلام فيما بعد ، ومعالجة الشـخوص معالجة فاهمة ، تلك المعالجة التى تظهر أروع ماتظهر فى مجموعة قصصه القصيرة التى تحمل اسم : «أهل دبلن» ، وموهبة خلق الشخوص التى تتجلى فى أقـوى صـورها وأبدعها فى قصته الطويلة «يوليسيس» موضوع مقالنا • هذا الى حساسية ملحوظة تجاه اللغة والكلام والانطباعات السمعية مما سيتناوله الكلام بعد قليل ، ولا يمكن هنا أن نغفل ما اشتهر به من تجاربه فى بنـاء القصة وتكنيكها المعروف باسم «تيار الوعى» وفى اللغة حيث كان لدراساته اللغوية واهتمامه بفقه اللغة أثره فى ابتداعاته وابتكاراته العديدة ونخص من مؤلفاته بالذكر « يوم الغوغاء » التى صدرت عام ١٩٠١ ، « وموسيقى الغرفة » التى نشرت عام ١٩٠٧ وهذه شعر ؛ ثم مجموعة قصصه سـالفة الذكر «أهل دبلن» وظهرت عـام ١٩١٤ ، تلتها مسرحية «المنفيون» عام ١٩١٥؛ ثم «صورة الفنان شابا» عـام ١٩١٦ ، أعقبتها تحفته القصصية الرائعة «يوليسيس» عـام ١٩٢٢ ؛ وختم انتاجه الادبى بقصته العظيمة «موت فينجان ويقظته» عام ١٩٣١ • ولا يفوتنا هنا أن نذكر أن جويس كان ينهج نهج القصصيين الفرنسيين الذين يلتزمون دقة التعبـير ورونـق الصياغة فى صرامة أمثـال جوستاف فلوبير وجى دى موباسـان وألفونس دوديه ، فكان يفنى السـاعات الطويلة فى عمله الادبى ، يعيد ويراجع ويصقل ؛ وكان يجد راحة ولذة عظيمة فى هـذا العمل المضنى ؛ وحسبنا دليلا على هذا ما كان يستنفد الأثر الأدبى الواحد من سنوات حتى يرى النور ، فقد استغرقت قصة « يوليسيس » سبع سنوات فى كتابتها ، بدأت عام ١٩١٤ وانتهت عام ١٩٢١ ؛ كما استوت حلقة «موت فينجان ويقظته» فى اثنين وعشرين عاما •

ويزداد أثر هـذا الجهـد الشاق فى حياة القصصى الفنان فى النفس ، حين نعلم أنه كان يعانى عناء كبيرا من ضعف بصره ، ذلك الضعف الذى صار عمى جزئيا أغلب حياته ، وقد اضطر جويس أن يشتغل بالتدريس فترة غير قصيرة ، ثم بالعمل الكتابى ليقيم أوده ، بل أود عائلته • وفى حيـاته رأى كتبه يقع عليها حظر الرقابة فلا تنشر ، أو يسطو عليها الناشرون فلا تعود عليه بخير قليل أو كثير • ولا ننسى أنه كان رجلا يسيء فهمه الآخرون ، أولئك الذين كانوا يحطون من قدره على أنه مؤلف بذيء أو غـير مفهوم • وجملة القول ان جويس كان يعيش أصعب عيش الأديب فى تاريخ الادب كله •

وننتقل بعد هذا الى الـكلام عن الجو الثقافى الذى عاش فيه جويس •

– ٢ –

لكل قرن من القرون فى زماننا اسـم يحمله وطابع يدل عليه ، فالقرن التاسع عشر مثلا هو عصر «الايديولوجيات» واذا نحن أردنا أن نشخص حياة القرن العشرين اثر ملامح مميزة تستوى بها خلقته ، ألفينا سمة «التعقيد والغموض» تصدق عليه أكثر من غيرها • وهـذا فى نطاق الادب بصفة خاصة • وقد عاش جويس هذه القرون فى دراساته واطلاعه العريض، كما عاش فجر التاريخ الأدبى حين كان يعب من الياذة هومير وأوديسته •

وتغلغل أثر التفتيت فى العمل الادبى ، فبرز تفتيت القصة شكلها وموضوعها واضحا ، فهو،

أى التفتيت ، حين أعمل معوله فى القديم ، هب أهل القلم يشنون الغارة لا رحمة فيها ولا هوادة على كل ما هو قديم ، فكان جويس يعد تحفته الكبرى «يوليسيس» ، يضفى عليهـا سوقية ، تذهب بمعنى «الادب الحق» فيها ، وتهبط به فى تقدير الغير ، فكان أن دعاه القوم «بذيئا» ·وحملت آثار التفتيت أحداث القصة وشخصياتها ولغتها، بل حتى الكلمات التى يعبر بها ، فلم يعد المؤلف يختار الموقف ، وينتقى العواطف ويصوغ اللفظ الذى ينبغى أن تنطق به الشـخصيه جميلا أو بارعا أو غير ذلك ، مما يتفق وشكل الاطار العام للقصه على نحو ما كان يفعل قصاصو أوائل القرن الذى نعيش فيه ، ونخص بالذكر منهم جورج مور الايرلندى ·

ولعل احد الأسـباب التى تضافرت على بعث هذه الظاهرة الى الوجود ، ان احدث افكار فرويد وانشـتين ومارکس تلفت الانظار وتسـتهوى الافئدة ، فكان فرويد ، على نحو ما يبين دكتور براون فى كتابه الرائع «فرويد ومن بعده» ، كان، أى فرويد ، يزيح الستار عن الجنس ويقول عنه الكثير «حتى ظن البعض خطأ ان الحياه هى الجنس فى كل ناحيه » · وتحـدث اينشتين عن النسبيه حديثا عرض له تقديم كتاب «ماهى النسبيه»(٣) ترجمه الاستاذ كريمر باسكتلندا ، يستبين المرء من خلاله كيف تبلورت الفكرة ، فكرة النسـبيه عميدة فى الادب ، فكانت الشخصيه لا تسـيطر سيطرة تامه على عالمها الذى تتحرك فيه مما الفه قراء قصص الماضى ؛ وانمـا تقف موقفا نسبيا يرتكز على علاقتهـا بغيرها ؛ فليس هناك « شىء مطلق » فى هذا الوجود الانسانى ، ودق ماركس ناقوس مجتمع جديد ، الشـعب فيه هو صاحب السلطه فى كل جانب ، فـلا ارستقراطيه ولا رأسـماليه ولا غيرها من آلهه المجتمع التى كانت تحتضر أمام بصره وسمعه ·

وكان أمرا طبيعيا بعد هذا أن تتهـاوى المثل واحدا بعد اخر ، وأن ينزع أهل الأدب فىمحاولة لخلق غيرها بعد أن شجعتهم النظريات الحديثة فى ميـادين الاجتماع وعلم النفس والاقتصاد وغيرها على هدم القديم والاطاحة به ·

وشبت نار الحرب العـالمية الاولى ثم وضعت أوزارها ، ومعهـا لفظت القيم الفنية التى كانت سـائدة حتى ذلك الوقت نفسها الأخير · وكان جويس أحد الذين لم يهتمـوا للحرب الضروس كثيرا ؛ ولكنه كان من الناحية الاخرى أحد أولئك الذين أخذوا يقومون بالتجارب فى حقل القصص فى ظل النظريات الحديثة · ولعـل سمة بارزة من سـمات القصة فى هـذه الفترة « التعقيد والغموض » طابع العصر كله ، فقد كانت تستمد القصة مادتها من منـابع مختلفة ، فكان « الفرد فيها يطغى على المجموع » ، كما كان «يطغى العقل اللاوعى على العقـل الواعى » · وكان « يغلب الهذيان المنطق » على نحو ما كان «يسود الرمز على التفصيل ؛ ويزيد نصيب الاشارة على الافصاح»· فكان الغموض الذى يلف القصة فى ثوبه القاتم، وكان التعقيد الذى يحتوى القصة فى جوه المحير· هذا التعقيد وذلك الغموض اللذان جعلا القارىء ينفر من قراءة القصة الحديثة ، وهو الذى كانت تشده اليها قصة القرن الماضى ، قصة ديكنز أو ثاكرى أو سكوت ·

وسمة أخرى من سـمات القصة الحديثة أن المؤلف يعنى كل العناية بانتقاء مادته ، بل كثيرا ما يضطر ان يأخذها من مصادر تقوم خارج حدود الزمان والمكان التى ألفها القارىء فىسابق أيامه· فاذا أضفنا الى هـذا التفتيت الذى يحمل طابعه كل عمل فنى ، أداته الكلمه أو الصوت، استطعنا أن نكون فكرة سليمة عن مدى الخلط الظـاهرى والفوضى التشـكليه والبعد عن المنهج المألوف مما ذهب به زوال القيم الفنية الاولى · ويتمثل تأثر الاديب بفنون عصره فى موقفه من الموسيقى فقد أخذ يحاول تقليد الموسيقى عنطريق تطويع اللغة وضبط مفرداتها فى «نظام ايقاعى معين» ، يحدث من الاثر فى النفس ما تحدثه الموسيقى ذاتها ، يقوى كما تقوى ، ويهن كما تهن ، وقل مثل ذلك فى فن الرسم ؛ وليس بيننا من لم يسمع بمذهب «الانطباعيه» · فيه ومدى أثره فى الفن الادبى · ولا يفوتنا هنا أن نقول فى ضوء ما مثلنا له ان هـذا كله أدى الى جعل القصه شيئا يرضى أكثر مما يقنع ؛ وكل ذلك نراه فى جويس عامه ، وفى «يوليسيس» خاصة ·

هذه هى صورة المنـاخ الثقافى الذى تنسم جويس هواءه فى الفترة التى كان يعد فيها قصته الخالدة موضوع مقالنا ؛ وهى فى جملتها صورة عامة ، ينقلنا الكلام بعدها الى الحديث عنمؤثرات بعينها فى كيان جويس الفنى ، وأساليب جديدة أتى بها أصبحت تؤثر عنه ، وتنسب اليه ·

فأولا ، ونحن لم نكن نقطع حبـل الكلام عن جو العصر وما يزخر به من نظريات بعيدة الأثر؛ يبرز من بين هذه أكثر من نظرية كان لها أثرها المباشر مرة ، وأثرها غير المباشر أخرى ، فىعمل جويس القصصى ·

أول هذه المؤثرات ، ولعله أهمها ــ فرويد · كان فرويد يدعو الى تحليل النفس الانسانية ؛ ويرى هـذا سبيله الى معرفة بيت الداء ؛ وهـذا التحليـل ليس الا لونا من ألوان التفتيت الذى

(3) What is Relativity, trans. by : Kremer.

يحمل طابعه كل عمل فى العصر • فالقصة مثلا، لا نرى فيها شخصيه يتماسك كيانها ، وانما نرى فيها «فتات الشخصيه» ان صح التعبير؛ والنفس لا نلقى فيها غير خلجاتها تومىء اليها ، والفكر لا يطالعنا منه الا شطحات تنم عنه ؛ والغرائز تعبر عن ارادتها فى دقه غير خافيه • وقل مثل ذلك فى كل شىء فى هذه الحيـاة ـ مناظرها ، مشاهدها ، علاقاتها ، أوضاعها ـ هى ذاتها • انها ، أى الحياة ، لم تعد تعرف الاستقرار ، بل أكثر من هذا ، أن الحقيقة ذاتها لا وجود لها فى نظر العـلم من حيث هى كل قائم بذاته ، وانما هى فى نظره قد تفتتت الاخرى الى ذرات على نحو ما بين كونواى فى كتابه : « اينشتين ، الرجل وأعماله ونظرياته » وعلى أساس من هـذا ، فان بطل القصه لا سيطرة له على عالمه على نحو ما كان عليه شانه فى المـاضى • ويزداد الموقف سوءا ، وأكاد أقول تعقيدا سواء بسواء ، حين ندرك حقيقة هـذا العجز الذى حل به ، عندما نعلم أنه عبد فسـيولوجى ، سلطـانه الجسد ، رق لجهازه العصبى ، تسيره الغريزة فى أى طريق تشاء ، أو هى تدفعه وقد قهرت عقله • وهنا تحضرنا عبارة القصاص الانجليزى المشـهور ألدس هكسلى عن الانسان ، لا انسان هذا العصر الذى نعيش فيه، بل انسان كل عصر ، يقول ما معناه : ان الانسان « دمية بيد أعصابه » •

ونعـود الى الكلام عن التحليل النفسى الذى أتى به فـرويد وأثر فى جويس • كان فرويد يغوص فى أعماق النفس البشريه وكان الى جانب الجنس يتـحدث عن « مسـتنقعات السلوك الانسانى»(٤) التى تقوم تحت العقـل ، والتى لا سلطان لأحد عليها غير الغريزة وحدها ؛ وقد دعا هـذا كله أن تشجع جويس وغيره من أدباء القرن على معـالجة الشـئون الجنسية دون أن يردهم حياء ، أو تقعد بهم خشـية • ولم تعد الشخصية هى التى تهم ، بل الفكرة ، وحملت القصة طابع الحرية فى حديثهـا عن الجنس ، سواء كان هذا الحديث من الناحية البيولوجية أو من الناحية السيكولوجية ، أما لماذا ذهبت قيمة الشخصية فى العمل الأدبى على هذه الصورة ، فسؤال لاتصعب الاجابة عليه : ففى ضوء التفتيت الذى سـاد العصر ، والذى ترتب عليه نتيـجة طبيعية « ذهاب المادة الميـكانيكية وحلول حرية الارادة محل الحتمية الفلسفية » ، ممـا جاء فى تقديم كتاب كريمر سـالف الذكر ، ـ فى ضوء هذا لم يعد الانسان ما كان ، وانما لا يعدو أن يكون ذرة فى هذا الكون ـ ثمة حلقة من تاريخه فهـو لا يستأهل التكريم ، وهو ليس حتى أرقى الثدييات ، انه مخلوق يجتاز مرحلة انتقالية من مراحل التطور فى هذا الوجود » •

ويأتى بعد هـذا دور اينشتين فى الكلام • يومىء كونواى فى كتابه «اينشتين ـ الرجل ، أعماله ونظرياته»(٥) فى معرض حديثه عن حياة صاحبه الى قول اينشتين بالذرة وحدة وجود كل شىء فى دنيانا ؛ فالضوء لديه مؤلف من ذرات ، وقل مثل ذلك فى كل شىء فى هذا الكون ؛ ولا يلبث ، اى كونوى ، ان يعود فيؤكد الشىء ذاته أثناء العرض العام لنظرية النسبيه بشقيها الخاص والعام :ـ وهو فيما يومىء اليه ويؤكد انمـا يبرز اهمية حقيقه علميه كبرى لم تكد تدخل نطـاق الادب حتى غيرت من اساليب النظر الى الحياة وطرائق التعبير عنها • ويمضى كونواى فيقول ان اينشتين بفعله هـذا قد حطم ثقه الانسان بنفسه ففقد ايمـانه بمبدأين كانا دعامتى صرحه الفكرى ، هما « الحتميه والسببية » • واذ غدا الانسان فى عالم البشر يقـابل الذرة فى عالم المادة ، وكان يصعب بل يتعذر ، بل أكاد أقول يستحيل أن يقوى المرء على التنبأ بتصرف وحـدة الالكترون وسلوكها فى أية صورة ، أقول اذا قعد الانسان عن هـذه المعرفة ، فسر لنا هذا طابع اللامعقول الذى يحمله تصرف الانسان وننظر نحن اليه فى ضوئه ، وما سمة عدم الاستقرار التى تسم كل الكترون فى غدوه ورواحه وتغيره المستمر، ماهذا فيما نرى الا نحـو الافكار الانسانية • وواحدة من نتائج القول بالنسبية، عدم استطاعة الانسان أن يرى « الحقيقة الموضـوعية » ، فى وضوح لا شائبة فيه من شك عن طريق استخدام ما من شأنه الأخذ بيـد حواسه على ضعفهـا أن تدرك ما يريد ادراكا سليما ؛ فقد شوهت هذه الطريقة وجه الحقيقة التى يحاول أن يكشف عنها ؛ وكان أن برزت الى الوجود فكرة الرمز الى مالا سبيل الى ملاحظته أو رؤيته ، ملاحظة دقيقـة أو رؤية سليمة • فكان ما يراه ثابتا فى الماضى يراه الآن تحكمه علاقات بغيره ، وأصبحت العبرة فى كل أمر بالعلاقة التى له بذلك الغير • وكان أن برز مبدأ «العلاقة» فى مضمار الادب واضحا جليا فى أعمال كثيرين أحدهم جويس ؛ وظهر أثر النسبية فى الخلق الفنى ، فكانت الشخصية غير المتكاملة، وتتمثل عند جويس فى شخصية ستيفن ديدالوس فى قصـة «يوليسيس» • على نحو لا يرقى اليه غير شـخصية « نوسترومو » الذى خلقه الكاتب الانجليزى (البولندى الأصل) جوزيف كونراد فى قصته التى تحمل هذا الاسم • ونتيجة أخرى من نتـائج النسـبية احساس جديد بماهية الزمان

(4) Freud and Post -- Freudians by A. C. Brown.

(5) Eienstein, The man and his theories, by : Conway.

والمكان ؛ ويقدم لنا جويس فى قصته «يوليسيس» المثل مرة أخرى دون عناء • فان يوما واحدا يزخر بالاعمال والاحداث والتجارب أطول من عام يمضى لا يخلف ذكرى ؛ وليس أدل على هذا من ملاحظة عابرة للحياة الانسانية ، فاللحظة التى يمضيها المرء فى انتظار حدث ما تطول فى تقديره أعواما فى الوقت الذى تمضى فيه ساعة من لذة كأنها لحظة خاطفة • وفى هذا ، فرق كل الفرق بين الزمن الذى تدل عليه عقارب الساعة و «تحكمه حركة البندول» ، وبين « الزمن الذاتى » الذى يكون فيه تقدير الانسان احساسه هو المقياس الوحيد له • واذا نظرنا الى يوم جويس الذى يقوم قصته فى ضوء هذا الكلام ؛ وجدناه يوما مؤلفا من ثمانية عشرة ساعة فى حساب «الزمن التقليدى»؛ ولكنه أضعاف هذا العدد أعواما فى حساب الزمن الذاتى • ومن ثم فان «الزمن التقليدى» شىء ، و « الزمن الذاتى » شىء آخر ؛ وعلى هذه الصورة تفقد الحياة استقرارها التقليدى الذى ألفته الانسانية منذ جاءت الى الارض •

بقى بعد هذا وجه واحد من الكلام عن المؤثرات الفنية فى كيان جويس الفكرى • كان يرى يونج غير ما يرى فرويد من أن الجنس هو « الدافع السيكولوجى الرئيسى فى بناء الحضارة الانسانية » ؛ وقال بنظرية « اللاوعى الجماعى » للبشر ، وهو عبارة عن ارث مشترك بين بنى الانسان نصل عن طريقه الى الربط بين «التجربة الآنية» أى التى تقع الآن ، وبين الدوافع الغامضة التى تغيب جذورها فى تربة الماضى البعيد ؛ بمعنى أن الانسان صورة متجددة لأصل ثابت يضفى عليها العصر أو البيئة لونها؛ ولكنها لاتفقد حقيقتها الأصيلة الذاتية • ومن هنا يمكن القول بأنه عن طريق الاسطورة يستطيع الفنان أن يربط بل هو يربط فعلا بين المواقف والشخوص بعضها ببعض فى شكل جديد • واذا التمسنا دليلا على صحة هذا الكلام فى قصة «يوليسيس»، لانتجشم جهدا شاقا ، فاننا نقرأ عن تجول ستيفن ديدالوس فى أحياء دبلن بحثا عن أب روحى له ؛ ويقابل هذا فى أوديسة هومير بحث تلماخوس عن الشىء ذاته • هذا من ناحية وضع خاص أو موقف خاص نقع على وجه الشبه فيه بينه وبين قصاص الاغريق القديم(٦) • أما من ناحية الشكل العام ، أو ان شئت فقل ، من حيث الاطار الذى تسير فيه القصة ، فواضح بما لا مجال فيه للشك أن جويس استعار من صاحبه اليونانى شكل أول رائعة قصصية عرفها العالم وأقام عليها بناء قصته من أولها الى آخرها •

ونحن حين نمضى فى سرد موجز للقصة ، لا يفوتنا أن نقدم فى الهامش مع نهاية كل فصل الموقف المماثل فى ملحمة هومير الخالدة التى أخذ عنها جويس وبها اقتدى •

وقبل أن نختم كلامنا فى هذا الجانب من الحديث ، ينبغى أن نشير الى مؤلف سيرجيمس فريزر الضخم اد يقع فى اثنى عشر مجلدا ، الذى دعاه « الغصن الذهبى » ؛ وفيه يتحدث عن الأساطير ويربط بين بنى الانسان فى كل أرض على مر الزمن •• وقد قرأ جويس فيما قرأ هذا السفر الضخم ودرسه واستطاع ان يدرك حقيقة معنى اشارة فرويد وغيره من أرباب التحليل النفسى الى حيث يقوم الفرق بين الشخص الناضج والطفل ، بين الانسان المتحضر والانسان البدائى، فقد أمده مؤلف سير جيمس بمزيد من المعرفة بالانثروبولوجيا أعانته على رسم صورة الانسان الذى يريد •

- ٣ -

هذه هى صورة عامة للمؤثرات الخاصة فى عمل جويس الفنى ، ولكنى أرى الحديث لا يبلغ تمامه حتى تتكلم عن موقف جويس الفنى وأسلوبه الذى اصطنعه فى صنع معجزته القصصية « يوليسيس » •

يقول دى موباسان مامعناه ان مقدرة القصاص انما هى «قدرته على حشد الدقائق الصغيرة التى تتكرر» ، والتى من شأنها أن تبرز آخر الأمر «مغزى القصة الجوهرى» ؛ فالقارىء لا يدرك هذا المغزى حتى يأتى الى آخر كلمة فيها وهو يقرأ فى حرص ظاهر ، يستأنى حتى يعى ، ويصبر حتى يدرك • ولا يقدم لنا المثل القاطع على صحة ما يذهب اليه موباسان فيما يقول مثل قصة « يوليسيس » موضوع مقالنا • فنحن نرى شخصيات الرواية لا تحتل الموضع الأول فى اعتبار القاص ؛ وانما الذى يوليه جهوده كلها هو الفكر الذى تنضح به الشخصيات • ان ما يكترث له هو جريان الفكر فى سيل لا ينقطع ، أو مايسمى فنيا بتيار الوعى والمونولوج الصامت ، فهذا طريقه الى نقل رموز العقل الباطنى ودلالات الأحلام الى القارىء ؛ ولا تكاد تكون فى حاجة الى القول بأن الكلمة أصبحت «وحدة» أهم من غيرها فى هذه الطريقة السيكولوجية • غير أننى أرى أن أنبه الى حقيقة هامة هنا ، تلك أن تيار الوعى والمونولوج الصامت ليسا شيئا واحدا ، أو اسمين لطريقة من التعبير مختلفين ، وانما هما أسلوبان يختلف الواحد عن الآخر • ويشدد كثير من أهل النقد على هذه الحقيقة •

---

(٦) يتجدد هذا التماثل على طول القصة •

فتيار الوعى (٧) هو اصطلاح يطلق على فيض المشـاعر والاحساسات التى لا يعترض طريقها شيء ، والافكار والذكريات والملابسات التى تقترن بموقف أو شيء ما فى ماض بعيـد أو قريب ؛ ويقال وفقا لنظريات علم النفس المبكرة فى القرن العشرين انه اصـطلاح استعمله وليم جيمس الفيلسوف الأمريكى المعروف. وخير معرفه له هى التى تتمثل فى صورة تكنيك أدبى تقدم عن طريقه الشخصية والاحداث خلال الصور العقلية والافكار ورد الفعل العـاطفى فى صوره المختلفة لشخص أو أشخاص القصة ، قصيرة أو طويلة . ويعتبر أن أول استخدام ملحوظ لهذا الاسلوب كان فى قصة ادوارد دى جاردن الفرنسى الموسومه « لن نعود الى الغـابة » . وان كان أسلوبه فى هذه القصة بالذات أقـرب الى المونولوج الداخلى على نحو ما تقدمه فرجينيا وولف فى قصتها الطويله الرائعه «الموج» . ويختلف المونولوج الداخلى عن تيـار الوعى بمعناه الدقيق فى ان سرد الافكار والاحساسات والمشـاعر وما اليهـا للشخصيه موضوع الكلام تحرر طبقا لحالة المزاج التى يرغب استحداثها ونسق من الصوت أو التتابع الايقاعى أو ضبط القص(٨) . وان فيض الفـكر الذى يعمل فى عقل سـتيفن وبلوم ومولى فى قصـة «يوليسيس» هذا الفيض المتزن المتصل انما هو أشهر مثال وأقواه على أسلوب تيار الوعى الحق. ويرى أهل النقد الادبى أن ادجار الان بو وهنرى جيمس وهرمان ملفيـل ، وتلاتتهم قصاصون ممتازون ، يعتبرون طلائع هذا التكنيك ، أو ان شـئت فقل ، أرهصوا به ، كما تفعـل بعض مقطوعات فى قصـة لورنس سـترن الموسومة « تريسترام شاندى » ؛ ومن أبـرز القصصيين الذين يستخدمون هذا الأسلوب الذى حدد جويس معـالمه ، واسـتبانت شـخصيته على يديه ، ويصـطنعونه وفقـا لحاجاتهم الفنية المختلفة وأغراضـهم القصصية المتنـوعة فرجينيا وولف وشروود اندرسن وارنست همنجواى ، وجون دوس باسـوس ووليم فوكنر وجيمس فارل وتوماس وولف . ولم يقتصر استخدام هذا التكنيك على القصة طويلة وقصيرة ؛ وانمـا تعداه الى نطاق المسرح كمـا تشهد بذلك مسرحية يوجين أونيل بعنوان «فترة توقف غريبة» ، وفى مجالات أخرى مثل الاذاعة والسينما وغيرها .

أما المونولوج الداخلى فهو تكنيك قصصى شائع الاستعمال فى قصص القرن العشرين ، يقدم عن طريقه الفعل والحدث الخارجى بطريقة غير مباشرة خلال المناجاة الشخصية العقلية التى يقـوم بها واحد أو أكثر من شـخوص الرواية أو القصة ؛ ويتركب المونولوج الداخلى هذا من «صور معنوية، أو انطباعات حسيه ، وأفكار وذكريات وملابسات مقترنه بظروف معينة تبعثها الاحداث الخـارجيه ولكنها لا تنطق بها الشخصية بصوت عال » ، وكان أول من اسـتخدم هذا الاسلوب القصصى الفرنسى دى جاردن سالف الذكر فى قصه « لن نعود الى الغابه » التى سبقت الاشـارة اليها ، وهى القصه التى اعتبرها النقد الادبى مثالا حيا كذلك على استخدام اسلوب تيار الوعى . ولعل خير مثـل واحسنه على أسلوب المونولوج الداخلى قصة فرجينيا وولف الكبيرة «الموج» .

ومن ناحية عامة يعتبر المونولوج الداخلى وتيار الوعى شيئا واحدا ، أو أن الواحد مماثل للاخر، ولكن ما زال بين النقاد كما قلنا من يميل بل يصر أن يسـتخدم الاصـطلاحين حتى يميز « المناجاة الاوفر حظا من هذا الطابع وقد سيطر على دقائقها المؤلف فأخذ يحركها بما يتسق والحالة المزاجية المطلوبة والموقف الذى بين يديه » . وما يتمثـل عند فرجينيا وولف واضرابها من هـذا الاسلوب يتميز فى عين النقـد الادبى عن فيض الفـكر الانسانى الاكثر واقعية وثباتا ، الذى يتدفق من شخصيات جيمس جويس .

واذا كان هنـاك شيء بقى علينـا أن نقوله أو نذكره فى شأن تيار الوعى والمونولوج الداخلى، فهو ما يحكى عن جيمس جويس وقراءاته قصة جاردن قبـل أن يصـنع معجزته القصصية « يولسيس » .

- ٤ -

ونقدم بعد هـذا شخصيات القصـة حسب أهميتها :

١ - بلوم :

ليوبولد بلوم هو الشـخصية الرئيسـية فى القصة وهو وكيل اعلانى من أصل يهودى يعيش فى مدينة دبلن ؛ وتشـكل أفكاره ومشـاعره وادراكاته الحسية وهو يشتغل بألوان النشـاط المألوف فى يومه العملى، تشكل هذه كلها موضوع الكتاب الرئيسى . ان الرجل المتوسط العادى وقد رفعه صاحبه المؤلف الى المستوى الاسطورى - فهو شـخصية جافة ، جافية ، حسية ، نصف متعلمـة ، عاطفية ، الا أنه امرؤ ذو ذكاء لا يقبل الأمور على علاتها وانما يسأل ويستفسر ويستبين، يملك شغاف قلب حب ملح هائم برح به الشوق الى ابنه الذى فقده ويدعى رودى ، وقد مات فى طفولته ، ذلك الطفل الذى يعتقد بلوم فترة من الزمن أنه وقع عليه ثانية فى شـخص ستيفن ديدالوس ؛ وفى أكثر من صورة على طول القصة

(7,8) The Reader's Encyclopedia

نرى المؤلف يرمز عن طريقه لشخصيات عدة فى التاريخ والميثولوجيا والدين ، تلك هى التى تجعله ظروف اليوم وأوضاعه شبيها بها تمكن مقارنته معها • فهو يوليسيس مرة وهو اليهودى التائه مرة أخرى ؛ وهو حتى المسيح مرة ثالثة ، وهكذا ما امتد حبل القصة • ويعتبر بلوم من أعظم الشخصيات التى خلقها فنان فى تاريخ الادب ، قديمة وحديثة •

٢ ــ مولى :

زوجه بلوم ، وهى امرأة لاتخلص له • فالمؤلف يقدمها فى صورة قاتمة كئيبة يقابل بها صورة بنيلوب عند هومير فى أوديسـتة ، انهـا امرأة حسيه ، صريحـة صراحه مباشرة ، خلت من التعقيد فى شخصيتها ؛ هبط بهـا المؤلف الى مستوى بدائى من الخلق الانسانى الى درجة أبعد مما فعـل بزوجها ، حتى أصبحت رمزا لمبدأ نسائى أكثر منها امرأة عادية ؛ وهى وان كانت الاشارة اليهـا دائمة لا تكاد تتوقف خلال القصة من أولها الى آخرها ، الا أنها هى نفسها لا تظهر حتى القسم الأخير من القصة ، ذلك الجزء الذى قوامه مناجاة شخصية تحمل طابع تيار الوعى فى أروع صورة ؛ تقدم هى عن طريقه أفكارها وهى فى طريقها الى النوم ، فى جملة واحدة لا تتوقف الى نهايتها •

٣ ــ ستيفن :

يظهر ستيفن ديدالوس فى صـورة بطل قصة «صورة الفنان» ، وهى رائعة قصصية أخرى من قلم جويس • وهو فى هذه القصة ، «يوليسيس»، يلى فى الاهمية بلوم زوج مولى • وترى كثرة من أهـل النقد الادبى أن ستيفن لا يعدو أن يكون المؤلف نفسـه • ولعـل الاسم يرمز للفنان الخالق • وستيفن شخص مبتكر حساس، وشاب موهوب يغنيـه الفقر ويمضه ما عليه عائلته من «حنفية الدين» وتزمته • يضـيق بأفق تربيته الكاثوليكية الرومانية ويكاد يختنق أنفاسه جو الثقافة فى بلده ايرلندا • انه يتمنى أن يهرب ، ويشك فى كل شىء ؛ ولكن نفسه تواقة أبدا الى الايمان • وفى القصة ، « يوليسيس » ، نراه يتأمل موقفه من أمه وهو يقـاتل ضد شعور من الاثم اذ رفض لها رغبتها على فراش الموت، رغبتها أن يركع الى جانبها ويصلى، وبذا يعبر عن اعترافه بعـودته الى حظيرة الدين الذى ثار ضده • واذ افترق عن أبيه ، نراه يقابل شخصية تلماخوس فى أوديسة هومير فى بحثه عن أب روحى يجده لفترة من الزمن والقصة تقترب من نهايتها فى بلوم •

بقيت كلمة بشأن لفظة ديدالوس ومدلولها • انهـا نسبة اشتقاق من ديدالوس وهو شخصية خرافية اغريقية قديمـة تعنى بالحرف الواحد : «العامل الماهر القدير» ، فهى تجسـد المهـارة والقدرة فى الفن الميكانيكى ، وهو ، أى ديدالوس هذا ، راعى رابطة الفن وأصحاب الحرف والمهن• ومن حيث هو شـخصية خرافية ، كان صاحبنا أثينيا مخترعا ، فكان أول من استخدم أو أخرج الى حيز الوجود أدوات العمل اليدوى مثل الفأس وغيرها • وكان المهندس الذى بنى للملك مينوس، ملك كريت ، قصر التيه • واذ صدر الأمر بحبسه فى القصر ، صنع لنفسه ولابنه ايكاروس أجنحة وهربا الى صقلية ، غير أنه فى الطريق اليها يقع ايكاروس فى الماء فيموت غرقا ، ويبلغ ديدالوس الجزيرة سالما • وكان له ابن أخت يدعى بيروكس وكان يغار من مهارته الفنية فحاول قتله بدفعه من فـوق برج عال ، الا أن مينرفا تدخلت فأنقذت حياة الصبى بأن حولته الى حمامة • وخلد اسمه فى لفظ صفة يدل على المهارة وخصب العقلية • هذه هى قصة ديدالوس الذى يرمز فى رأى نقاد الادب الى جويس ذاته •

والشخصيات الثلاثة ، بلوم ومولى وستيفن ، هى أهم شخوص الرواية ، ومن بين ما بقى منهم لم يعـد تستحق شيئا من الذكر غير الشخوص التالية :

١ ــ ميلى بلوم :

ابنة بلوم الشابة من مولى

٢ ــ سيمون ديدالوس :

والد ستيفن ، وهو شخص مرح ، لا يكترث لمسـئولية ، مغرم بالشراب والغذاء ، يميل الى اهمال شأن عائلته •

٣ ــ ديلى ديدالوس :

أخت ستيفن النابه •

٤ ــ ماى جولدنج :

والدة سـتيفن ، وهى امرأة مريضة هزيلة ، تؤمن بشـدة فى تعـاليم الكنيسة الكاثوليكية الرومانية

ويحطم قلبها ارتداد ابنها عن عقيدة عائلته • وتعتبر هى وسيمون الوالدين الخياليين ، فى القصة ، لجيمس جويس نفسه •

وحدث فراش المـوت الذى تظهر فيه الأم فى قصة «يوليسيس» هذه ، يظهر مرة أخرى ، وانما فى صورة معدلة ، فى مسرحية جويس المشهورة بعنوان « المنفيون » •

ونقدم بعد ذلك القصة ذاتها « يوليسيس » للقارىء فى صورة مقتضبه . ونشير فى ذيل الصفحة الىوجه الشبه بينها وبين أوديسه هومير، وهو شبه لا يكاد يخلو منه فصل واحد من فصولها .

والقصة كلها تمثل يوما واحدا من أيام الحياة العادية للبطل ، بلوم، ولكنه يوم يزخر بالاحداث وغيرها ، انه أطول يوم عرفه الادب العالمى فى حياته الطويله حتى وقتنا هذا . انه عدد من الساعات تبلغ ثمانيه عشرة عدا ، فتحكيه القصه فى ثمانيه عشر فصلا . ولكن كل ساعة من ساعاته تمثل حقبه من دهر حياة البطل ؛ فلان الفصل من القصة لا يحكمه ساعة أو بعضها ، وانما يحكمه أحداث سنين ذات عدد فى حياة البطل وقومه .

والقصة فى صورتها المقتضبة بينما تحتفظ بالخطوط الرئيسية فى الأصل الذى ترتد اليه ، لا يذهب منها الا ما لا بد أن يذهب فى موجز من مطول ، واليك القصة(٩) :

الفصل الاول :

الساعة الثامنة صباحا .

نرى ستيفن ديدالوس وهو ينهض من نومه فى البرج القديم على شوطىء خليجدبلن. انه يعيش مع بك موليجان وطالب علم يدعى هاينز .

الفصل الثانى :

الساعة العاشرة صباحا .

ستيفن يلقى درسا له فى فصل صبية فى مدرسه مستر ديزى . انه ، أى ستيفن ، شخص شقى لا يستطيع أن يحتفظ بعقله فى عمله . فاذا فرغ من حصته أخذ يتحدث مع ديزى الذى يطلب اليه أنيحاول ترتيبأمر نشر رسالة فى موضوع أمراض الأنف والفم . (١٠)

الفصل الثالث :

الساعة الحادية عشرة صباحا .

يقوم ستيفن بتمشية على طول الخليج ، وتقدم شخصيته واتجاهه العقلى فيض أفكاره وهو يرقب الموج ، وقد غاص فكره فى عزلته الروحية . ويتأمل ويتفكر بين الحين والحين فى موت أمه. (١١)

الفصل الرابع :

الساعة الثامنة صباحا .

ينهض بلوم من فراشه ، وبعد افطار زوجته. يفكر فى موضوعات شتى . ياتى لزوجته مولى ببريدها الصباحى ، ومن بينها جواب من حبيبها بلازيزبويلان .(١٢)

الفصل الخامس :

الساعة العاشرة صباحا .

يذهب بلوم الى مكتب بريد الناحية ، حيث يتسلم رسالة من عشيقته مارثا كليفورد ، وتعمل كاتبه على الالة الكاتبة ، وهى امراة بينها وبينه أسباب غرام لا ينضب معين الكتابه عنها، وتخاطبه فى رسائلها اليه باسم هنرى فلور . ثميقف ، اى بلوم ، بعد هذا عند كنيسه، ليسمع بعض الموسيقى العذبة ثم يمر بمخزن عقاقير ليشترى شراب ليمون لزوجته . ويمضى بعدها الى حمام عمومى لكى يستمتع لحظة باللذه الحسية التى يضفيها الماء ودفئه .(١٣)

الفصل السادس :

الساعة الحادية عشرة صباحا .

يحضر بلوم حفل جناز صديق سابق يدعى بادى ديجنام. يستقل عربة مع سيمون ديدالوس والد ستيفن وآخرين من اهل دبلن . يتفكر بلوم فى نصيب الانسان وفى الموت ، بينما يلزم الاخرون جانب الصمت فى اذعان لأحداث الزمان ظاهر ، أو هم يلقون الملاحظات المقتضبة التىتنم عن مدى ما حل بهم من تعب واعياء . وبعد الجنازة ، يجرى اختيار باقة من المعزين يقصدون الى أرملة ديجنام .(١٤)

---

(9) This Generation, Sum. by : George Anderson and Eda Walton, Simon & Schnter, N.Y 1940

ستيفن هنا هو تلماخوس فى أوديسة هومر ، وقد خرج يبحث عن أبيه فى الكتاب الثانى من الملحمة الاغريقية .

(١٠) ستيفن هنا يقابل نستور عند هومير . وقصته تقابل عند هومير قصة نستود الحكيم الذى يبعث به ، أى تلماخوس ملحمة اسبرطة .

(١١) ستيفن هنا مثل بروتيس فى الاوديسة . وقصته تقابل قصة «برويتس» راعى نيبتون فى الاسطورة الاغريقية، ويتخذ أشكالا مختلفة فهو فى كل مرة غيره فى الأخرى .

(١٢) مثل الحادثة فى كاليبسو. انها قصة أوديسيوس ملكة جزيرة أوجيجيا التى رمته العاصفة على أرضها . وعدته الملكة بالشباب الدائم والخلود ان هو بقى معها الى الأبد .

(١٣) تقابل قصة بلوم هنا قصة آكلى شجر اللوتس عند هومير ، وهم قوم كانوا يأكلون من شجرة اللوتس ، ومن يطعمها ينسى أهله ودياره وصحبه ويفقد كل رغبته فى العودة الى دياره ، وتستبد به رغبة واحدة رغبة البقاء فى أرض اللو لا يفعل شيئا .

(١٤) تقابل القصة هنا قصة رحلة يوليسيس فى الاوديسة . انها تحاكى رحلة الفتى الاغريقى الى العالم السفلى .

الفصل السابع :

الساعة الثانية عشر ظهرا .

يزور بلوم مكتب احدى الجرائد اليومية حيث ينافش السياسة مع الحاضرين ويعد ترتيبات نشر اعلان . وبعد فترة وجيزة من مغادرته الدار ، يأتي ستيفن الى نفس المكان ويدعو الحاضرين فيه الى الانضمام اليه في حان ضيوفا عليه . فهو قد استقال من عمله مع مستر ديزي؛ وهو الآن يحس احساس صاحب الثراء البعيد ، وقد أصبح في جيبه شيك بمرتبه المتأخر.(١٥)

الفصل الثامن :

الساعة الواحدة مساء .

يسير بلوم خلال شوارع دبلن ، يلاحظ الناس من حوله في الطرقات ، خاصة من كان ذا شهرة منهم أمثال أ . إ الشاعر وغيره .. ويقصد بلوم آخر الامر الى حان دافي باين ، حيث يتناول غداءه مؤلفا من سندوتش وكأس نبيذ .(١٦)

الفصل التاسع :

الساعة الثانية مساء .

ستيفن ديك موليجان وهانيز يخوضون غمار منافشة ادبية حادة في مكتبة عامة . ويدور النقاش أساسا حول شكسبير ، ويطرح ستيفن على الحاضرين نظريات من بنات أفكاره عن هاملت وحياة شكسبير الخاصة . يدخل بلوم المكتبة ذاتها ، ويمر بالجماعة التي يحتدم النقاش بين أفرادها ، في طريقه الى ملف جريدة .(١٧)

الفصل العاشر :

الساعة الثالثة مساء .

بلوم وستيفن وسيمون ديدالوس وديلي أخت ستيفن ، وعدد من الاشخاص الاخرين يطوفون في شوارع دبلن ، وتتراءى مناظر المدينة وتتصاعد أصواتها في صور انطباعية تستغرق ثمانية عشر مشهدا . وتختم القصة بعرض في الشارع يقوم به الوالي على ايرلندا وحاشيته في طريقهم الى بازار خيري(١٨) .

الفصل الحادي عشر :

الساعة الرابعة مساء .

يذهب بلوم الى فندق «أورماند» حيث يتناول وجبة طيبة ، ويقابل والد ستيفن وأخته . يذهب بعدها فيكتب رسالة غرام الى عشيقته . وفي نفس الوقت تستمتع مولي زوجته وعشيقها بموعد لهما(١٩) .

الفصل الثاني عشر :

الساعة الخامسة مساء .

يدخل بلوم أحد البارات بحثا عن مارتن كنجهام الذي يدبر أمر مناقشة الترتيبات معه لدفع التأمين المستحق لمسز دنجهام . ولا يلبث أن يدخل في مشاجرة سياسية مع رجل سكران يدعى ميخائيل كوزاك، الذي يبدأ حالا في التعبير عن شعوره ضد الساميين . واذ يتتبع كلب كوزاك بلوم ويطارده ، يهرب هذا في سيارة .(٢٠)

الفصل الثالث عشر :

الساعة الثامنة مساء .

يحل التعب ببلوم بعد تجول في الطرقات طويل . يجلس على حافة الخليج ، يطلب شيئا من الراحة . ولا يلبث أن يصبح مهتما بمراقبة فتاة تدعى « جرتي ماكدويل » تلعب مع بعض الاطفال على رمال الشاطىء . ويهتاج بلوم اذ يثيره عرض الفتاة الفاتنة اثارة جنسية . وعندما تغادر جرتي المكان ، يتفكر بلوم ويتأمل صفحة من ماضيه ـ يوم كان يغازل مولي زوجته في شبابه . (٢١)

(١٥) انها قصة ايوليس عند هومير . وهي قصة أيوليس ، رب الرياح في الاسطورة الاغريقية ، انه حبيس كهف يغادره في أي وقت يشاء ، أو وفق رغبة الآلهة ممن هم أعلى منه رتبة .

(١٦) تقابل القصة هنا قصة الليستريجنيون (Lestrigonians) أوديسة هومير ، وهم قوم من العمالقة آكلي لحوم البشر يسكنون جزيرة صقلية. أرسل يوليسيس الاوديسة اثنين من رجاله يطلبان الاذن بالرسو فيها ، فتفدى الملك بواحد وفر الآخر . ثم تجمع القوم على الشاطىء يقذفون يوليسيس وبحارته في سفينتهم بالحجارة .

(١٧) تحاكي القصة هنا قصة سكيلا وبشار بيدز في الاوديسة . وسكيلا هي ابنة كراتيس عند هومير أول الأمر ، ثم هي جنية في البحر تحولت بفعل غيرة سيرس لحب جلوكس لها الى وحش بشع الصورة .

(١٨) تماثل القصة هنا قصة الصخور المتنقلة في ملحمة هومير .

(١٩) هي قصة الفاتنات المهلكات في الاوديسة . وكل مخلوقة نصفها امرأة ونصفها الآخر طائر . اشتهرن بعذوبة الغناء الذي يورد سامعه موارد الهلاك . وقد سد يوليسيس آذان رفاقه بالشمع ، ووثق هو نفسه الى سارية سفينته.

(٢٠) تماثل القصة هنا قصة السيكلوب عند هومير . والسيكلوب هم شياطين جزيرة تيرس، وكل يدعى سيكلوب ومعناه باليونانية ذو العين الدائرية . عمل القوم صوغ الحديد لاله النار فولكان .

(٢١) انها قصة نوسيكا في أوديسة هومير .. ونوسيكا هي ابنة السينوس ملك الفيسيين ، الذين ساروا بيوليسيس الى بلاط ابيها عندما عصفت به الريح فالقت به على شاطئ المملكة .

الفصل الرابع عشر :

الساعة العاشرة مساء ·

يذهب بلوم الى احــدى مستشفيــات الولادة لزيارة مينا بيورفوى التى وضعت طفلا حديثا · وهنا يجرى التقليد المشهور لعدة أساليب أدبية مختلفة فى شكل العلاقة بين تطور اللغة وتطور الجنين فى الرحم · ســتيفن فى المستشفى هو الآخر ، يشرب ويصخب ويهرج مع بك موليجان فى ردهة الانتــظار بالمستشفى · ويتقـابل فى النهاية مع بلوم الذى يشعر باهتمام أبوى بالرجل الشاب الذى يغدو سكرانا بسرعة ، ويصمم على أن يتبعه ، ويرقب المكان من أجله ، عندما تخرج الجماعة ، وتشرع فى مغامراتها الليلية فى تلك الأحياء من دبلن ذات السمعة السيئة · (٢٢)

الفصل الخامس عشر :

الساعة الثانية عشرة مساء ·

فى الحانة التى تديرها بلا كوهين حيث اقتفى بلوم أثر ستيفن ، يجرى المشهد المشهور الذى يدعــوه بعض النقاد « عطلة السحرة » أو قصة «ولبورجسناخت» فان ثمــة هلوسات شيطانية تتخذ طريقها ؛ وتظهر أشباح وعفاريت أمام عينى بلوم وستيفن ، تختلط مع الضــجة والصخب الشارب الذى يسود الحانة · (ويقدم جويس كل هؤلاء فى طائفــة متنوعة محيرة من الاساليب الادبية والاشكال اللغوية) · ويفكر ستيفن أنه يرى شبح أمه التى يشعر أنه مسئول عن موتها؛ وفى ثورة هياجه يحطم الثريا بعصاه التى يمشى بهــا ويهرب · فاذا خرج من الحان ، وقع فى شجار مع جنديين انجليزيين همــا كار وكومبتين اللذين يضربانه ضربا مبرحا حتى يفقــد وعيه ؛ وينقذه بلوم الذى يعتقد أثناء ذلك أنه انما يرى شبح ابنه فى ستيفن · (٢٣)

الفصل السادس عشر :

الساعة الواحدة بعد منتصف الليل ·

عاد ستيفن الى رشده ، يلوذ بمأوى ســائق تاكسى مع بلوم ؛ وهناك يشربان قدحا من قهوة طازجة ويتــحدثان مع آخرين من بينهم بحــار يقص عليهم حكايات خيالية رائعة · (٢٤)

---

(٢٢) تحاكى القصة هنا قصة ثيران الشــمس عنــد هومير ·

(٢٣) هى قصة سيرس فى أوديسة هومير . وسيرس هذه هى ساحرة جزيرة آسيا التى حولت رفاق أوديسيوس الى خنــازير عنــدما مارســوا فى الجــزيرة . وقد أفلت أوديسيوس من سحرها بفضل نبات يسمى مولى ، كان قد أعطاه اياه هرمس .

(٢٤) هى قصة ايوماويس فى أوديسة هومير ، وهــو خادم عجوز أمين فى بيت يوليسيس ، يرعى خنازيره .

الفصل السابع عشر :

الساعة الثانية ليلا ·

يذهب ســتيفن مع بلوم الى المنزل فى شارع اكلز ؛ وفى المطبخ يحتســيان أقـداح الكاكاو ويناقشان طائفة من الموضــوعات مثل الموسيقى والفلسفة والفلك ومستقبل الشــعب اليهــودى ومستقبل الشعب الايرلندى وما اليه · ومن أهم ما فى هذا الفصل سرد حقائق حيوية هامة فى حياة بلوم وستيفن وتفصيلات المشــهد الطبيعى الذى يعرض فيه كلاهما بضاعته · ويقدم جويس الحــديث فى شكل سؤال وجواب على نحــو مايجرى فى حوار الكنيسة بين راعيها وأهلها· (٢٥)

الفصل الثامن عشر :

الساعة ··· فى الليل وقد أوغل ·

يذهب ســتيفن الى بيته ، ويهـجع بلوم الى فراشه حيث يقص على زوجته ما حدث له خلال يومه · وتنتهى القصة ذاتها بتلك المقطوعة الرائعة التى بلغت ذروة الشــهرة الادبية : زوجة بلوم تصطنع مونولوج تيــار الوعى وهى ترقـد فى مخـدعها ، تفــكر فى زوجها وعشيقها وابنتها والجنس وتجاربها الجنسية هى ذاتهـا وطفولتها وشبابها وحياتها الزوجية ، وفى النهــاية تقبل شبابها الاول شباب الحب وتأكيدها للحياة (٢٦)

- ٦ -

هذه هى قصة «يوليسيس» ، أشهر عمل أدبى أنتجه جويس ، قصة اســتغرقت سبع سنوات بتمامها من عمر المؤلف ، كانت بعــدها موضوع نقاش مثير ، أعنى حين ظهرت · والقصة لم تخرج الى النور مرة واحدة ، وانما بدأت حياتها الاولى فى شكل مسلسلة فى مجلة « ذى ليتل ريفيو » فى نيويورك عام١٩١٨ · وقد ظلت تظهر حلقاتها فيهــا بصــورة منتظمة حتى منــع المسئولون الامريكيون ظهورها عام ١٩٢٠ · وقد حظر بيعها فى بعض الأماكن على أســاس من التهمة الموجهة اليهــا ، تهمة الســوقية · ولم تدخل القصة الولايات المتحدة الامريكية بصفة قانونية الا بعد معركة طويلة فى المحاكم بين أطراف النزاع عام ١٩٣٤ ·.

وكثيرا ما يوجه النقد الى القصة تهمة الغموض والتعقيد ، فقال انها قصة غامضة معقدة لا سبيل

---

(٢٥) تماثل القصة هنا قصة اثياكا فى الاوديسة .

(٢٦) ان مولى هنا هى بينيلوب عند هومير . وهذه هى زوجة أوديسيوس التى يعلم عند أوبته بما كان من امر الرجال الذين جعلوا يلحون فى طلب يدها ، ورفضــها ، ووعدها الكاذب لهم ، فينهال عليهم ضربا ولكما ، فلا يبقى منهم أحد يفكر فى زوجته مرة اخرى .

الى فهمها أو ادراك مقاصدها ، ولكن شيئا فشيئا جعل التقليد الذى جاءت به والتعديل الذى تناول الصفة الفنية للقصة فى صور مختلفة ، شيئا فشيئا جعل تقليد أشكالها وأساليبها الغامضة تلك فى القصص الطويلة والقصيرة سواء بسواء أثناء العشرينات الاولى من القرن الحالى، وقل مثل هذا فى الثلاثينيات منه ، جعل تقليدها هذا يشق طريقه الى الاعتراف به بين أهل النقد والقراءة . ولم يمض وقت طويل حتى كانت القصة بمحتواها الذى لم يعتره تغير أكثر قابلية للفهم عما كانت عليه يوم ظهرت لأول مرة .

وقد امتدح النقاد الكبار هذه القصة مثلما فعلوا تجاه قصة بروست « البحث عن الزمن الضائع » وقصة مان « الجبل السحرى » . امتدحوها لما برز فيها من قدرة الفنان على التشخيص الرائع ، فكل من بلوم وستيفن ومولى شخصية ضمنت الخلود بين شخصيات عالم الرواية الأخرى مثل شخصية «ايفان كارمازوف» فى قصة «الاخوة كارمازوف» لديستيوفسكى ، وغيرها . ولم يقف امتداح النقد الادبى لها عند هذا ، فقد أعجب أيما اعجاب بما فيها من تصوير حى واقعى للحياة فى مدينة دبلن ، وبما تميزت به من أساليب أصيلة فى التعبير ، وطرائق فنية فى المعالجة ، وأخيرا بما انتثر فى ثناياها من مقطوعات كثيرة رائعة تحمل الطابع الغنائى حينا، وملامح الدراما القوية حينا آخر ، ولكن لعل أهم ما تمتاز به قصة «يوليسيس» الى كل ما سبق ، هو نجاحها فى رفع أحداث يوم من أيام الحياة العادية وأفكار الرجل العادى ومشاعره الى مستوى الأهمية والدلالة التى تضفيه ملحمة أدبية .

والآن وقد فرغنا من الحديث عن جويس وقصة «يوليسيس» على أساس من العلاقة التى تربط بين الفنان وأثره الادبى متمثلة فى صورة العوامل المختلفة التى تخرج به الى حيز الوجود من بيئة اجتماعية وأدبية ومناخ ثقافى ومنابع فكر وأصول معرفة وغير ذلك مما أفضنا فى الحديث فيه فى السطور السابقة ، بقيت كلمة عن القصة ومؤلفها، هى خير ما نختتم ، حديثنا عن جويس و «يوليسيس» .

قلنا ان القصة استغرقت من حياة الكاتب الفنان سبع سنوات امتدت من عام ١٩١٤ الى عام ١٩٢١ ؛ دأب فيها المؤلف على المراجعة الدقيقة والتحقيق، الذى لايتعجل ، والصقل الذى يستطيع صاحبه أن ينتظر أياما أو شهورا حتى يظفر بضالته المنشودة من لفظة يريدها أو عبارة يتصيدها أو تركيب أو أسلوب يسعى اليه ولا يواتيه . وفى عام ١٩٢٢ ، ظهرت القصة لأول مرة فى باريس ، وكانت كما قلنا أو أشرنا من قبل، أول قصة تصطنع طريقة أو تكنيك تيار الوعى على نطاق واسع ، ولكن هذا التكنيك لم يكن الأسلوب الجديد الوحيد الذى أتى به جويس ؛ فأنت فى قصة « يوليسيس » ترى طرائق فنية فريدة أخرى (٢٧) ، مثل المقتطفات التى تزين القصة من عناوين المجلات والسطور الرئيسية فيها ؛ ثم سلسلة الاسئلة والأجوبة التى تتخلل سير القصة ، ثم التعريض بعدد غير قليل من الأساليب الأدبية الراسخة ، ثم شكل الديالوج كما يحدث فى المسرحية ، وغير هذه وتلك من وجوه الجدة الفنية التى ارتفعت بالقصة عن المستوى العادى بل عن مستوى الشهرة، فدخلت بها دنيا الاعمال الخالدة . فالقصة تقدم لنا تسجيلا للأحداث التى تقع فى حياة ثلاث شخصيات رئيسية فى يوم مألوف من أيام الحياة العادية فى مدينة دبلن ، عاصمة ايرلندا . انه يوم ١٦ يونيو عام ١٩٠٤ . ويبدو التوازن مستمرا بين أحداث القصة وتلك فى أوديسة هومير، فنرى الشخصيات الرئيسية عند جويس، بلوم وستيفن ومولى تقابل عند هومير يوليسيس وتلماخوس وبنيلوب ، كلا على حدة . وموضوع القصة بشكل عام هو البحث الذى يقوم به رجل القرن العشرين ، بلوم ، عن ابن يستطيع أن يضع فيه ثقته وأمله ؛ وبحث فنان القرن العشرين الذى حرم الارث ، ديدالوس ، عن أب يشجعه ويدفع به قدما على طريق المجد فى الحياة، ويعطيه الى هذا الشعور بالاستمرار مع العائلة الانسانية. فكلا الرجلين يحس هنا الوحدة القاتلة ، فقد مات طفل بلوم المدعو رودى ، فى طفولته ؛ وطرح ستيفن عنه شأن عائلته بل وميراثه الايرلندى الكاثوليكى الرومانى باعتباره نطاقا يسمه التزمت وتصدق عليه الاقليمية .

وآخر ما نقوله فى ختام حديثنا عن جويس ورائعته القصصية «يوليسيس» ــ انها قصة كيف يعبد العبقرى طريقه الى الخلود ، حين يأتى بجديد جدير بالبقاء على مر الزمن .

(27) James Joyce by : H. Levin.

قصة



العلم

بقلم: محمد البساطى

كان الولد يقف على التل ٠٠ وكان يرفع علما ٠٠ انحدر فى بطء ٠٠ وخفق العلم فى مواجهة الريح ٠

كانت الشمس خلف النخيل قرصا أحمر متوهجا٠٠لف ذراعه النحيلة حول السارى ٠٠ وانحنى كتفه تحت ثقل خفقات العلم ٠

كان علما مستطيلا أخضر اللون ٠٠ رفع الولد وجهه ٠٠ نظر اليه وابتسم ٠٠ وغاصت قدماه فى الرمل الناعم ٠

••

رأته امرأة فوق السطح ٠٠ كانت قد جمعت حملا من الحطب ٠٠ رمت به الى الشارع ٠٠ وصاحت ٠

انحدر الولد حتى أسفل التل ٠٠ ثم قفز الى الطريق ٠٠ واندفع الى الكوبرى الخشبى الصغير ٠٠ وعبر الترعة ٠

فردت أوزة جناحيها ٠٠ تبعها سرب من الأوز كان راقدا على الشاطىء ٠٠ واخترق الشارع الرئيسى بالقرية ٠٠ وخلف وراءه زوبعة من التراب ٠

قفز الولد قناة رفيعة ٠٠ كان عارى الصدر ٠ ويلبس بنطلونا قصيرا ٠٠ ورأسه محلوق بالموسى ٠٠ اندفع خلف الأوز ٠

رآه صبى كان لابدا بين فروع شجرة توت على الشاطىء ٠٠ كان قد دعك وجهه بالتوت الأحمر ٠٠ صاح صيحة مرعبة ٠٠ وراح يطوح جسده العارى وهو يخور كعجل صغير ٠ ثم قفز وغاص فى مياه الترعة ٠ وحين وصل الى الشاطىء ٠٠ كان الولد قد اختفى داخل الشارع ٠

خرجت فتاة ٠٠ جمعت الحطب من الشارع ٠٠ وأدخلته البيت ٠٠ ثم وقفت وراحت تنظر الى الولد ٠

كانت الجاموسة مربوطة خارج البيت ٠٠ حين مر بها الأوز جمحت فجأة ٠٠ ودارت حول نفسها ٠٠ ثم اندفعت الى الترعة ٠

سمع الرجل خوار الجاموسة ٠٠ وكان نائما على المصطبة ٠٠ ورآها تنفلت من مربطها وتندفع فى الشارع ساحبة الوتد وراءها ٠ وحين اقتربت من الشاطىء ٠٠ هدأت فجأة ٠٠ وغاصت فى المياه دون ضجة ٠٠ مسح العرق حول رقبته ٠٠ ونظر الى الشارع وصاح :

ـ ابن مين ده يا نفيسة ؟

قالت المرأة من فوق السطح :

ـ أنا عارفة يا أبو أحمد ٠٠ ده جاى من فوق التل ٠

ـ تل ؟

نهض واقفا ٠٠ كان قد وضع جلبابه كمخدة على المصطبة ٠٠ نفضه وعلقه على كتفه ٠



صاحت الأوزة التى فى المقدمة • ثم طارت •• وظلت قدماها تقفزان على الأرض • واكتفى سرب الأوز بالصياح •• وعندما اقترب من الوسعاية •• اندفع فى حماس مفاجىء محاولا الطيران •• ثم كف عن ذلك • وتفرق فى الحوارى الجانبية •

اخترق الولد سكون الشارع •• وانفجر ضاحكا •

صاحت المرأة من فوق السطح :

ـ ده علم أخضر يا أبو أحمد •

ـ أيوه شايفه •

كان يقف على ناصية الحارة •• ورأى امرأة عبد السميع الخفير وقد جمعت روث البهائم •• وراحت تصنع منه أقراصا تلصقها بالحائط •

وكان عبد السميع نائما فى المصلى على الشاطىء •• وحين صاحت امرأته نزع الشال الأبيض عن وجهه •• وهب جالسا • ورأى الجاموسة تنحدر الى الترعة •• والمياه تنشق أمام صدرها الممتلىء •• ثم رأى الولد ينعطف الى الشارع • وصاح وراءه •

غير أن الولد كان ينظر الى العلم •

صاحت امرأته : شايف العلم يا عبد السميع ؟

تخطى عبد السميع سياج المصلى •• ونظر الى التل •• رأى فى ضوء الشمس الغاربة آثار الأقدام وقد حفرت خطا متعرجا على سفح التل•

صاح فجأة : وده جاى منين ؟

تركت امرأته الحائط •• ووقفت على رأس الشارع •• ورأت مفتش الزراعة يهبط من فوق بغلته أمام حديقة البيت • وكان «درويش» المكلف بخدمته يساعده فى الهبوط •• أمسك بمقود البغلة •• وجعل كتفه فى متناول يد المفتش •

أغلق المفتش الشمسية •• ورأى العلم يخفق فى بداية الشارع •

وسأل « درويش » عن الأمر •

ترك درويش مقود البغلة •• وتوسط الشارع •• ونظر •



كان عجوزا نحيلا •• جاء البيت وهو طفل •• قالوا ان امرأة جاءت به ثم رحلت •• وقالوا أيضا أنها ماتت فى قرية مجاورة • ولا يذكر أحد فى البلدة شيئا أكثر من ذلك •• وقد مر عليه خمسة مفتشين • وأصبح بصره ضعيفا • ولم ير العلم • لكنه سمع صياح الأوز •• وكان يعرف أن هذا فال حسن • والتفت الى المفتش •• ورآه يعبر الممر الرملى فى حديقة البيت •

كان بيتا بناه الانجليز •• وكانت بعض أسمائهم ماتزال منقوشة على لوحة رخامية فى صدر البيت •• وحين جاء المفتش الأخير • نقل درويش أشياءه من سطح البيت الى كوخ ملحق بالحديقة • ويطل على الخلاء •

وتساءل الأهالى ـ الذين كانوا يتابعون فى اهتمام مايحدث داخل بيت الحكومة ـ عن الأمر •

وجاءهم عبد السميع بالخبر •

قال •• أن زوجة المفتش أقامت عشة فراخ فوق السطح •• غير أنهم سألوا « درويش » أيضا •• لكن الرجل ظل صامتا •• وكانوا هم قد اعتادوا صمته منذ رحيل المفتش الثالث •

وفى الفترات التى يخلو فيها البيت •• كان يختفى من القرية •• ولكنهم كانوا يرونه ـ عند مجىء المفتش الجديد ـ واقفا أمام بوابة البيت •



قاد درويش البغلة حتى مربطها .. ثم قعد أمام الكوخ .. وعندما سمع الصياح فى الشارع . قام ودار حول سور الحديقة ثم عاد .. عبر القناة التى تفصل الحديقة عن الشارع ورأى العلم .

كان الولد قد وصل الى الوسعاية .. وراح يدور داخلها . كان يقفز فوق أكوام السباخ وقد أمسك العلم بكلتا يديه . وجعله أمامه . وراح ينظر اليه مزهوا .

وكانت عربة الشغيلة قد وقفت على الطريق الزراعى عند رأس الشارع . ولفظت عددا من أولاد البلدة . ثم واصلت طريقها .

كانوا قد بدأوا الغناء داخل العربة .. وحين احتواهم هدوء الشارع .. كفوا عن الغناء .. وبدوا وقد حل بهم التعب فجأة .. وكان دخان الأفران يتصاعد فوق أسطح البيوت .

وزحفت ظلال الغروب على الجدران .

ورأوا العلم يدور فى ضوء الشمس داخل الوسعاية .. ثم اخترق ظلال الشارع .

وبدا الولد مقبلا .

كانوا قد اقتربوا من كوخ درويش .. ورأه يجلس متقرفصا على جانب الطريق .

وصاح الولد صيحة عالية .. وانطلق من بينهم .. وضحك العجوز حين رآهم يتفرقون على جانبى الطريق .

توقف الولد فجأة .. كان قد وصل الى نهاية الشارع .. وأصبح فى مواجهة الخلاء .. وضع طرف السارى فى وسطه فوق حزام البنطلون .. ثم استدار اليهم وابتسم .

كان الرجال يتسربون من الحوارى ويقفون داخل الشارع . وضحك درويش مرة أخرى .. حين رأى الأولاد يلتفون حول الولد .. والبنات تقف على مقربة منهم .

شب الولد على طرفى قدميه .. وبسط ذراعه وبدأ يرقص .

تراجع الأولاد . وصنعوا دائرة حوله .. وراحوا يصفقون على ضربات قدميه .

واخترق ولد منهم النطاق .. وطوق بحزمة من أعواد الذرة الصغيرة الخضراء فوق رأسه .. وراح يرقص داخل الدائرة . وكف الآخرون عن التصفيق .. واندفعوا يرقصون معهما .. وأخفت فتاة وجهها وأطلقت زغرودة طويلة . ثم فرت هاربة .

وضع الولد يده الطليقة فى وسطه .. وبدأ يرقص على قدم واحدة .. صاحوا فجأة وراحت أقدامهم تضرب الأرض فى عنف .

أمسك الولد سارى العلم بيديه .. وأداره عدة مرات فوق رأسه .. كانوا يلهثون ثم انفجروا فى الصياح .. وبكت فتاة وهى تصفق .. ثم ضحكت .

لف الولد ذراعه حول السارى .. ونظر الى العلم .. رمقه بعض الوقت صامتا .. كان وجهه الملتهب بحرارة الشمس هادئا . وكان يبتسم . ثم أطلق صوتا رفيعا مرحا . أفسحوا له طريقا . انطلق يعدو . وانطلقوا وراءه . ثم وقفوا على رأس الشارع . رأوه يعبر قضبان السكة الحديد . ثم يجرى على حافة المصرف .

وظلوا واقفين حتى اختفى بين النخيل .



تدريس العلوم

بقلم: د. محمد صابر نعيم

● (يعقد المؤتمر الثقافى العربى الثامن لدراسة ((اعداد العلميين فى الوطن العربى)) بجامعة الدول العربية بالقاهرة فيما بين ٢٠ ــ ٣٠ ديسمبر القادم . ويسر ((المجلة)) نشر هذا الموضوع اسهاما فى أعمال المؤتمر .)

تحتاج دراسة العلوم الى تدريب التلاميذ والطلاب ــ قبل التحاقهم بمرحلة التعليم الجامعى والعالى ــ على الطريقة العلمية فى التفكير ويرجع الفضل فى اتباعها أسلوبا لدراسة العلوم الى الفيلسوف الانجليزى فرنسيس باكون (١٥٦١ ــ ١٦٢٦) الذى وضع أسس الفلسفة التجريبية، ومنها نبع التفكير العلمى المنطقى السليم ، وتحرر من المفاهيم الغيبية والافكار الخرافية التى سادت المجتمع الى أواخر القرن السادس عشر . وبذلك أرسيت قواعد البحث العلمى المبنى على التجربة والمشاهدة واستنباط القوانين بطريقة موضوعية عن طريق ايجاد العلاقات بين الحقائق العلمية المختلفة .

وقد أشاع اتباع الطريقة العلمية فى التفكير جوا من حرية الرأى والجدلية ، فنشأت الجمعيات والروابط والأكاديميات العلمية ، وعلى رأسها الجمعية الملكية البريطانية التى كانت بمثابة اول اكاديمية للعلوم تسهم فى تطوير اسلوب الحياة البريطانية ، كما مهدت السبيل الى الثورة العلمية والصناعية التى حدثت فى أوروبا منذ ثلاثة قرون ، والتى كان لها الفضل فى تقدم دول أوروبا وأمريكا ، واحتلالها مكان الصدارة من موكب الحضارة .

وشهد النصف الثانى من القرن العشرين تقدما مذهلا فى العلم وتطبيقاته ، بدا وكأنه المعجزة أو الطفرة ، فى حين أنه وليد تغيرات كمية بطيئة تراكمت عبر السنين منذ عصر الثورة العلمية والصناعية ، ولم تظهر آثارها بوضوح الا بعد أن اخذت هذه الدول بأسباب التخطيط المنظم والعلم الحديث فى شتى مجالات الانتاج والخدمات ، وبعد أن حشدت طاقاتها وامكانياتها، خاصة أثناء الحرب العالمية الثانية وفى أعقابها، مما أتاح لها هذا التقدم المذهل وحقق لشعوبها مستويات عالية من المعيشة . ومن ثم أصبح العلم وتطبيقاته سلاحا فى يد الشعوب بطلائعها المتقدمة لمحاربة التخلف ، والسيطرة على قوى الطبيعة ، وتسخيرها لرفاهية الانسان ، وخاصة فى المجتمعات الاشتراكية والتقدمية . ولم يعد ممكنا لأى دولة من الدول المتخلفة أن تنمى مواردها ، وأن تحقق مستوى مقبولا من الحياة لشعوبها دون الاعداد العلمى للصفوة الممتازة من أبنائها . وقد يبدو أن تحقيق ذلك لا يحتاج الا الى انشاء المدارس وتجهيز المعامل واعداد المعلمين سواء فى الداخل أو بارسالهم فى بعثات الى الخارج ، ولكن الجهود كلها سوف تفشل فشلا مؤكدا اذا لم يهيأ المناخ الملائم لممارسة النشاط العلمى ، واذا لم يأخذ المجتمع ككل بأسباب العلم الحديث والتخطيط المنظم فى جميع مجالات الانتاج والخدمات ، واذا لم تنشر الثقافة على جميع طبقات الشعب بعد تحريره من الأمية التى تمتهن آدمية أكثر من ثلثى أبنائه، واذا لم تتوافر الحوافز الدافعة الى استمرار جذوة النشاط متقدة ، واذا لم تتسلح القيادات السياسية والعلمية بنظرية اجتماعية شاملة تحقق وحدة فى الفكر ، وتكون ضمانا لاستمرار عملية النمو والتطور بطريقة موضوعية ، بصرف النظر عن أشخاص القيادة . وغنى عن البيان أن الدول المتقدمة ما زالت تعمل على اختطاف النابهين من علماء الدول النامية ، أو تشجعهم على الهجرة لاستثمار مواهبهم وملكاتهم المعطلة فى أوطانهم ، وبذلك تحرمها من أهم دعائم تطورها ونهضتها ، مما يعمل على ازدياد تخلفها .

وقد تحدث الميثاق فى مواضع كثيرة عن العلم كسلاح حقيقى للثورة ، وعن الاكتشافات العلمية الهائلة وتطبيقاتها التكنولوجية التى تضاعف من الفوارق بين التقدم والتخلف ، وعن انه السبيل

الوحيد أمام الدول النامية لتعويض تخلفها ، كما أكد بيان ٣٠ مارس ضرورة بناء الدولة العصرية التى تعتمد على العلم والتكنولوجيا .

أهداف تدريس العلوم

لعل من أبرز أهداف تدريس العلوم تعويد الانسان على الطريقة العلمية فى التفكير واتباعها أسلوبا فى الحياة ، اذا ما أتاحت له المدرسة — أثناء دراسته — أن يصمم التجربة العلمية ، وأن يحدد الفرض من اجرائها ، وأن يعد الخطوات للقيام بها ، ويشاهد ويسجل نتائجها ، ثم يستقرئها ويستكشف ما وراءها من حقائق علمية ، ثم يناقشها مع زملائه وأساتذته ، ويربطها بغيرها من الحقائق للوصول الى العلاقات والقوانين التى تنظم كثيرا من ظواهر الكون والحياة . ويتضح من ذلك أن تحقيق هذا الهدف يتطلب اعداد المدرسة . اعدادا علميا وتربويا سليمين ، بحيث تضم الحديقة النباتية ومزرعة الدواجن والحيوانات الأليفة اذا كانت على مستوى المرحلة التعليمية الأولى، لكى يتدرب التلميذ على المشاهدة العلمية والتعرف على الكثير من الحقائق العلمية عن الحياة والاحياء . كما تحتاج المدرسة الاعدادية أو الثانوية الى تزويدها ، بالاضافة الى ما سبق، بالاجهزة العلمية التى يمكن استخدامها فى اثبات النظريات العلمية ، وكذلك الاجهزة التى صممت للافادة من تطبيقات العلم ، لكى يلمس الطالب الفائدة التى تعود على الانسان من دراسة النظريات العلمية وتطبيقاتها فى الحياة .

ومن اهم أهداف تدريس العلوم ، وخاصة فى المراحل قبل الجامعية ، توضيح أهميتها فى استغلال المصادر الطبيعية للثروة ، والاستفادة منها فى زيادة الانتاج الصناعى والزراعى ، وتطوير وسائل كل منهما بما يساعد على مضاعفة الدخل القومى لتحقيق الكفاية والعدل وموازنة الزيادة المطردة فى السكان . ويتطلب ذلك تنمية قدرات الطالب على استخدام الأسلوب العلمى فى التفكير لحل المشاكل التى واجهها العلم البحت عندما حاول الفنيون الافادة من تطبيقاته فى مجالات الصناعة والزراعة . كما يحتاج الى تزويده بالمهارات اليدوية داخل الورش والمعامل التى أصبحت المدرسة الاعدادية والثانوية فى أشد الحاجة اليها للنهوض بتدريس العلوم البحتة أو التطبيقية على حد سواء ، بصرف النظر عن نوعية الدراسة التى يعد لها الطالب عامة أو فنية . كما لا بد من اعادة النظر فى مناهج الدراسة العلمية بالمدارس الاعدادية والثانوية لتطويرها بما يتفق مع طابع العصر ، حيث أن معظم المادة العلمية التى ما زالت تدرس تفصيلا ، ثم يعاد تكرارها فى المراحل الأولى للدراسة الجامعية ، أصبح مكانها الطبيعى متحف العلوم ، تدرس على أنها مدخل للعلم ومقدمة له ، وتعرض مجسمة او مصورة في قاعات العرض او صالات المتحف العلمى .

ونظرا لأن كثيرا من الاجهزة العلمية وبعض التجارب المعملية لا يمكن اقتناؤها او اجراؤها بالمدرسة الاعدادية أو الثانوية رغم ضرورة الملم الطالب بها ، كما أن كثيرا من الصناعات أو الاعمال العلمية التطبيقية بعيدة عن متناول يده أو تصعب زيارتها ومشاهدتها ، لذلك أصبح من الضرورى تزويد المدرسة الاعدادية والثانوية الحديثة بالنماذج المجسمة للصناعات القائمة ، والاستعانة بالافلام التعليمية وشتى الوسائل التعليمية الأخرى من أجهزة سمعية وبصرية ، وبصرية سمعية ، كالاذاعة والفانوس السحرى والتليفزيون ، مما يوفر كثيرا من الجهد والمال، ويشوق التلميذ الى دراسة العلوم ، ويعالج مشكلة تكدس الفصول بالتلاميذ مع نقص المعلمين .

ولا ينهض بتدريس العلوم في المدرسة الاعدادية أو الثانوية مجرد تزويد المدرسة بالاجهزة والمعامل والورش وشتى الوسائل التعليمية وحسب ، وانما لابد من اشاعة المناخ العلمى وخلق الحوافز التى تدفع التلاميذ وأساتذتهم الى الاستزادة من العلم ، وذلك عن طريق القيام بالرحلات لزيارة المصانع والمزارع ومحطات التجارب والمتاحف والمعارض ، وتشجيع انشاء الجمعيات العلمية مما يتبعه ضرورة العودة الى نظام اليوم المدرسى الكامل ، حتى يعود الى المدرسة مفهومها التربوى الأصيل ، وهو « المدرسة مركز اشعاع » ، خاصة اذا امتد نشاطها الى الحى أو المدينة أو القرية التى توجد بها ، مع اجراء المسابقات بين الطلاب ، وحثهم على اقامة المعارض، ومكافأة الممتازين منهم ومن اساتذتهم . ومن نافلة القول ترديد ما يقوله التلاميذ والمعلمون وأولياء الامور من أن المدرسة لم تعد ذلك المكان الذى ينال فيه التلميذ حقه من التربية والتعليم ، فمعظم المدارس — الا قلة قليلة من المدارس الخاصة — لم تعد ذلك المكان الذى ينال فيه التلميذ حقه من التربية والتعليم والثقافة ، لانها لم تعد صالحة الا لتلقينه بضعة دروس ، وسرعان ما تلفظه بعد ساعات قليلة من بدء النهار . يهرب منها التلميذ ومعلمه لعدة اعتبارات ، منها ضيق المكان وقذارته ، وازدحام الفصول ، وتهدم المبانى ، ونقص الامكانيات الأساسية للقيام بالعملية

التعليمية التى قد تمتد الى الأثاث الضرورى لاستراحة العاملين بالمدرسة او قيامهم بعملهم من تصحيح الكراسات أو عقد الاجتماعات . وفى السن المبكرة لا تنمو شخصية التلميذ الا فى المكان الرحب المنطلق المتعدد النشاط ، ولا يلتقط قيمه الاجتماعية ومثله العليا الا من معلم موفور الهمة، ساكن النفس ، مطمئن الى المستقبل ، راض عن عمله ، متفرغ له .

تشعب العلوم وتطبيقاتها

نظرا لتطور العلم تطورا فائق السرعة ، فقد أصبح من الضرورى للمشتغل به الا يكون متخصصا فى فرع من فروعه وحسب ، بل وعالما بشتى الفروع الاخرى المرتبطة بفرع تخصصه وبالعلوم الاضافية المكملة التى لا غنى عنها لمتابعة الدراسة فيما يتخصص فيه . وعلى سبيل المثال ، يحتاج الطالب الذى يرغب فى التخصص فى الكيمياء الى دراسة فروع متعددة للعلوم الكيميائية ، مثل الكيمياء العامه ، والكيمياء غير الطبيعية ، والكيمياء التحليلية العضوية وغير العضوية ، والكيمياء الاليكترونية ، والكيمياء المغناطيسية ، والكيمياء النووية ، والكيمياء الضوئية الكيميائية ، والكيمياء الدوائية ، والبترو كيميائيات ، وغيرها من فروع الكيمياء التطبيقية. وهو غير قادر على متابعة اى فرع من هذه الفروع دون الالمام بقدر كبير من العلوم الاضافية المكملة، مثل علوم الرياضة البحتة والرياضة التطبيقية والفيزيقا ، وكذلك العلوم البيولوجية ، وخاصة النبات والحيوان والجيولوجيا ، هذا بالاضافة الى بعض نواحى العلوم الانسانية والاجتماعية وتاريخ العلم عاما وخاصة ، ودراسة متقدمة فى لغة أو اكثر من اللغات الاجنبية التى تكتب بها البحوث والمقالات والمراجع العلمية العالمية .

وينطبق الشىء نفسه على دارس الجيولوجيا او الفيزيقا أو النبات أو الفلك او الرياضة أو الحيوان أو الحشرات أو الكيمياء الحيوية ... الخ ، فاذا انتقلنا الى العلوم التطبيقية كان التشعب أكبر واعظم ، بحيث يحتاج المخطط لتدريس العلوم التكنولوجية الى الجلوس جنبا الى جنب مع رجال الصناعة والزراعة والتجارة والخدمات ، لكى يستنير بآرائهم قبل أن يخطط لهذا النوع من التعليم ، مما يؤكد ضرورة الحاجة الى انشاء مجلس قومى أعلى للتعليم ليضع الخطوط العريضة للتخطيط له ، بالاضافة الى ضرورة تكوين اكاديميات او مجالس للعلوم البحتة والتطبيقية تستمد سلطتها من رئيس الجمهورية لوضع سياسة علمية تكنولوجية وتلتزم بتنفيذها على مراحل ويسترشد بها كل وزير مختص مهما تغيرت الوجوه .

تخصص ضيق مبكر ام واسع متاخر ؟

نظرا لتشعب العلوم وتطبيقاتها كنتيجة طبيعه لتقدمها الهائل ، وفتح آفاق جديدة أمام العقل البشرى ، وارتياد مجالات لم تخطر من قبل على قلب البشر ، أصبح من أصعب الامور التى يواجهها المخطط للدوله العصرية ، اعداد المتخصصين فى شتى مجالات العلم والتكنولوجيا. كما يبدو ان العمليه بحاجة إلى سلسلة مترابطة الحلقات ، اولاها مرحلة الطفولة حيث يستمد الطفل خبراته وثقافته العامة من المناخ المحيط به ، وتلعب فى هذه الحلقة أجهزة الاعلام والثقافة، خاصة الراديو والتليفزيون وقصور الثقافة وأندية الهوايات العلمية وكتب العلوم المبسطة والأسرة ودور الحضانة والأندية الرياضية والمدرسة الابتدائية الدور الرئيسى . فاذا لم تعمم هذه المؤسسات الثقافية والتعليمية بحيث تنتشر فى جميع القرى واذا لم تخصص برامج علمية تتناسب ومرحلة الطفولة ، ويكون هدفها تبسيط العلوم وتشويق الطفل الى الاقبال عليها ، فان اعداد جيل من المتخصصين فى العلم والتكنولوجيا سوف يفتقر الى عناصره الرئيسية من الذين شبوا على حب العلم منذ نعومة أظفارهم . هذا بالاضافة الى محو الأمية بين أبناء الشعب ، وانشاء فصول الدراسات المسائية للعمال والفلاحين فى مراكز الصناعة وفى جميع قرى الجمهورية ، وما يستلزمه ذلك من ضرورة مد جميع المساكن بالتيار الكهربائى الذى اصبح ميسورا بعد كهربة السد العالى . وسينعكس كل ذلك على الابناء فى هذه المرحلة الهامة من تكوين المواطن .

وغنى عن البيان أن المدرسة الابتدائية وكذلك الاعدادية والثانوية العامة او الفنية بحاجة الى تغيير جذرى بحيث تتسع لأعداد التلاميذ والطلاب المتزايدة ، وبحيث تمتد رقعتها لكى يتمكنوا من ممارسة انشطتهم وهواياتهم المختلفة، ولكى يصل نشاطها الى الحى أو المركز او القرية التى نشأت فيها .

واذا اعتبرنا المرحلة الجامعية الاولى أول خطوة على الطريق فى التخصص العلمى ، فان الطالب الذى يلتحق بكلية العلوم — وهى المعهد الذى يعد رجال العلم الاكاديمى ، أو الذى يلتحق بكليات الهندسه او الطب أو الزراعة ، وهى المعاهد التى تعد رجال العلم التطبيقى ، كل أولئك الطلاب

لا يدفعهم الى الالتحاق بهذا المعهد أو تلك الكلية رغبه حقيقيه واستعداد وموهبه ، وانما عوامل اخرى غير أصيله منهـا رغبات أولياء الامور ، والمركز الاجتماعي المرموق الذى تحققه مهنة دون الاخرى ، وكذلك مجموع الدرجات التى نالها الطالب فى امتحان الثانويه العامه ، وهو لا يمثل جهده الحقيقى واستعداده الشخصى ، ولا يعبر عن مواهبه او ميوله تعبيرا دقيقا . ولو اجرى استفتاء امين بين طلاب العـلوم فى الجامعات المصرية لظهر ان نسـبة عاليه جـدا منـهم لا يرغبون فى الاستمرار فى دراسة العلوم ، كما أنهم لم يعدوا انفسـهم لهـا قبل التحاقهم بالجامعة .

فاذا كنـا نرغب فى اعـداد رجـال العـلم والتكنولوجيا فلابد من رسم سياسه لهذا العمل تستهدف نشر العلم على اوسع نطاق بين ملايين التلاميذ منذ المرحله الابتدائيه ، وأن نحببه الى نفوسـهم ، وان نزود المدارس واماكن الثقافه بالوسـائل التعليمية الحديثة التى تشـد انتباهم وتشوقهم الى الاستزادة من الدراسة .

ولقد كانت النظرة القديمة ــ قبل الحرب العالمية الثانية ــ الى التخصص العلمى ، هى اعداد الطالب لكى يتفرغ فى سـنوات الدراسة الجامعية المتقدمه (الثالثه والرابعه او الرابعة فقط) لدراسة أحد العلوم الاساسية كالكيمياء، او الفيزيقـا ، أو الرياضـة ، أو النبـات ، أو ... الخ . ولم يكن هناك بأس من ان يتخرج من الجامعة وهو دارس لقـدر يتناسـب مع امكانيات الدراسة فى علمين معا ، فكانت كليات العلوم تخـرج لنـا فى مصر اعدادا قليلة من الحاصلين على الدرجة الجامعية الاولى الخاصة (بكالوريس خاصة) فى علم من العلوم ، واعدادا كبيرة نسبيا من الحاصلين على الدرجة العامة فى علمين من العلوم .

ولكن النظرة الجديدة التى بدىء فى تنفيذها خلال العام الجامعى المنصرم ١٩٦٨ ــ ١٩٦٩ اصبحت أكثر تحديدا واشد ضيقا من حيث التخصص . فعلى الطالب ان يختار منذ بدء التحاقه بكلية العلوم أحد مجالين لكى يتخصص فى علم واحد من علوم كل منهما ، وهما مجال العـلوم الطبيعية التى تشـمل الرياضـيات والاحصاء والفيزيقا والكيمياء ، ومجال العلوم الجيولوجية والبيولوجية وتشمل الجيولوجيا والكيمياء الحيوية والنبات والحيوان والحشرات والتشريح والفسـيولوجيا .

ورغم ان اللوائح الداخلية لكليات العلوم قد أقرتها اللجان المختلفـة التى شـكلت لتعديل اللوائح وتطوير الدراسه ، ورغم اقرارها على كل مستويات التعليم الجامعى ، وصدور القرارات التنفيذيه لها ، فان الجدل ما زال قائما بين اساتذه الجامعه والمشتغلين بالعلوم عن أيهما اكثر فائده ، التخصص الضيق المبكر ، ام الواسع المتاخر ، خاصه اذا اخذنا فى الاعتبار حجم النمو الاقتصادى للمجتمع المصرى فى مرحلته الحاليه. ويبدو ان الفرصه لم تكن متاحه للقاعدة العلمية العريضه لادارة الحوار حول هذه القضية ، كما أن رجال الصناعة والزراعه لم يسهموا بالرأى فى تعديل اللوائح الجامعيه عامة ، حيث ان اللجان المنبثقه عن المجلس الاعلى للجامعات كانت غالبية أعضائها من عدد محدود من اساتذة الجامعه ، وكان طابع عملها روتينيا مكتبيا منعزلا عن الواقع العلمى والتطبيقى .

ومن المفيد المقارنة بين نظرتنا الجـديدة للتخصص العلمى ، وبين ما يجرى خارج الوطن العربى بجامعات اوروبا وأمريكا ، وخاصه بالدول الاشتراكيه ، لان نظره الدول المتقدمه اصبحت اكثر تحديدا للتخصص من نظرتنا الجديدة ، وهو امر طبيعى مـع حجم النمـو الاقتصادى والتطور التكنولوجى ومجالاته الجديدة بعد ارتياد الفضـاء والهبوط على سـطح القمر ومحاولات استكشاف الكواكب الأخرى . ذلك لأن طالب العلوم بهذه الدول الاشـتراكية يدرس خمس سنوات متتاليه بدلا من أربع للحصـول على الدرجة الجامعية الاولى ، وهو متخرج من مدرسة ثانويه متطورة مزوده باحدث الوسـائل التعليمية، كما نال قسطا وافرا من التدريب العملى فى معامل المدرسة وورشها وفى مراكز الصناعة والزراعة فى البيئة المحيطة ، هذا بالاضافة الى أن المدرسة الثانوية أصبحت على درجة عالية من التخصص فى هذا المستوى المبكر من مراحل التعليم . وعلى سبيل المثال ، كان بجمهورية المجر الشـعبية سنة ١٩٦٢ حوالى ١٧٠ نوعا مختلفا من المدارس الثانوية تؤدى جميعهـا الى التعليم الجـامعى والعالى ، كما ادخل التعليم البوليتكنيكى (التعليم النظرى والفنى الذى يستهدف تنمية المهارات اليدوية جنبا الى جنب مع الدراسات النظرية) ضمن المدارس الاعـدادية بحيث اصـبح خريج الجامعة يتمتع بمهارة يدوية فى حرفة من الحرف بالاضافة الى تخصصه فى مهنة من المهن العالية. ومن الأمور العادية فى هذه الدولة ان تجد الطبيب أو المحامى أو العالم أو المعلم متمكنا من حرفة كالخراطة أو الحـدادة أو البرادة أو ميكانيكا السيارات أو الكهرباء أو النجارة أو الحياكة

أو أعمال البناء أو مهن أخرى كالحلاقة أو تربية الماشية والدواجن أو هوايات فنية كالنحت وغيره . وهي سياسة وتخطيط متطوران تظهر فائدتهما بوضوح بالنسبة للوطن وللمواطن ، وخاصة اذا ما دعا الداعي الى التعبئة القومية من أجل هدف من الأهداف الوطنية ، أو ألم بالمواطن عارض حرمه من ممارسة مهنته الأصلية.

ولم يعد خريج الجامعة أو المعهد العالي – بالاضافة الى مهارته اليدوية – ممارسا عاما في مهنته العالية ، بل أصبح تخصصه في فرع من فروع العلم وتطبيقاته . وعلى سبيل المثال ، لا يتخرج من الجامعة أو المعهد طالب متخصص في الكيمياء ، وانما في أحد فروعها مثل الكيمياء العضوية أو الكيمياء النووية ابتداء من الفرقة الثالثة أو الرابعة ، اى لفترة ثلاثة اعوام أو عامين وكذلك لا يتخرج طالب متخصص في علم النبات، وانما في فسيولوجيا النبات ، أو أمراضه ، أو في الفطريات ، أو .. الخ . وواضح ان الفرق بين نظرتنا الحديثة ونظرتهم القديمة هو المسافة والزمن بين تقدمهم العلمي والتكنولوجي ومستوانا في كل منهما .

ومن المؤكد أن تطور المجتمع المصري واتساع حجم الانتاج وتعدد مجالاته سوف تفرض على الجامعات العربية تطوير الدراسة العلمية ، بحيث تصبح اكثر تحديدا وأضيق تخصصا ، وذلك عندما تحتاج الصناعة والزراعة الى التخصصات الدقيقة ، وعندما يعم انتشار الخدمات والثقافة لتشمل ملايين العمال والفلاحين في جميع مراكز الانتاج . أما المشكلة الحقيقية التي يواجهها خريجو كليات العلوم وغيرها من الكليات العلمية التطبيقية في مجتمعنا الحاضر ، فهي انهم اعدوا للعمل العلمي أو التكنولوجي ، في حين ان غالبيتهم لم يعد يستوعبهم سوى العمل الكتابي ، أو الاداري ، أو التعليمي ، علما بأن الاخير يعاني نقصا خطيرا في المعلمين المؤهلين علميا وتربويا ، وذلك لعدم كفاية معاهد وكليات المعلمين ولانصراف الشباب عن مهنة التعليم بعد أن اصبح مناخ المدرسة غير مشجع على الاقبال على هذه المهنة، بالاضافة الى عدم وجود الحوافز المادية والادبية التي تدفع الشباب الى الاقبال عليها ، ولقد حلت الجمهورية العربية الليبية الفتية هذه المشكلة بمنح طلاب كلية المعلمين مكافآت شهرية مجزية ، كما خصصت بدل مهنة التدريس للمعلمين أسوة بالبدلات المخصصة للاطباء والمهندسين .

تدريس العلوم في مصر

لم يكن الاهتمام بتدريس العلوم واضحا بمصر منذ اوائل القرن الحالي ، وكانت المناهج بالمدرسة الابتدائية مقصورة على معلومات سطحية ضمن مقرر عرف باسم الاشياء والصحة، ولم تكن المادة العلمية توضح للتلاميذ بأي وسيلة من وسائل الايضاح اللهم بعض الصور والاشكال. كما ان المدرسة الثانوية لم تكن مزودة هي الاخرى بالتجهيزات المعملية الكافية لعرض المادة العلمية ولخلق العقلية العلمية والتدريب على القيام بالتجارب المعملية وعلى أساليب التفكير العلمي .

ولم تنشأ كلية للعلوم بالجامعة المصرية الا عام ١٩٢٥ ، ولم تكن بمصر كليات أو معاهد عالية للعلوم بمعناها العلمي سوى مدرسة المعلمين العليا التي كان طابع التدريس بها نظريا ، كما لم تكن هناك مؤسسات للبحوث العلمية تقريبا ، فيما عدا بعض اقسام وزارتي الزراعة والصحة التي ادارها العلماء الاجانب ، وكان معظمهم من الانجليز . وقد تخرجت الدفعة الاولى من كلية العلوم بالجامعة المصرية سنة ١٩٢٩ ، وواصلت أداء رسالتها الى عام ١٩٤٢ عندما انشئت كلية العلوم بجامعة الاسكندرية قبل ان تستكمل الكلية الاولى مقوماتها وعدتها من اعضاء هيئة التدريس والتجهيزات المعملية . ويذكر المعاصرون لهذا الحدث الجدل الذي اثير في الصحافة وفي البرلمان حول انشاء جامعة الاسكندرية ، وكلية العلوم على وجه الخصوص ، في حين أن كلية العلوم بجامعة القاهرة لم تكن قد خرجت أكثر من ثلاث عشرة دفعة من خريجيها .

وحاول القائمون على التعليم الجامعي تدارك العجز الذي صاحب انشاء جامعة الاسكندرية عندما خططوا لقيام جامعة أسيوط ، وذلك بارسال المبعوثين لاعدادهم للتدريس بهذه الجامعة في خلال الفترة التي كانت تشيد فيها المباني وتزود المعامل بالمعدات والأجهزة بحيث يعودون بعد أن تكون قد استكملت مقومات الجامعة من معدات وتجهيزات واعضاء هيئة تدريس . كما كان التخطيط سليما في أنه منع ازدواج الاقسام والكليات الذي صاحب انشاء جامعتي القاهرة والاسكندرية والذي لم تستطع ان تتداركه جامعة عين شمس ، أو الجامعات الاقليمية التي انشئت على عجل خلال صيف هذا العام دون تخطيط مسبق ودون اعداد للمباني والمعامل واعضاء هيئة التدريس ، وغني عن البيان أن ازدواج الأقسام والمعاهد والكليات لا يؤدي الى

بعثرة الجهود وتشتتها وحسب ، وانما يوقع الخريجين فريسة للتعصب المعهدى او المهنى الذى كان وما زال طابع الحياة الجامعية .

وقد كثر الحديث فى السنوات الاخيرة — أثناء المؤتمرات واللجان المتعددة التى شكلت لتطوير الدراسة بالجامعات والمعاهد العليا — عن مشكله الازدواج فى التعليم الجامعى والعالى ، وخاصة فى مجال العلوم الأساسية . ونظرا لأن التخطيط لم يكن محكما منذ البداية أصبحنا نجد فى الجامعة الواحدة أقساما متعددة تقوم بتدريس العلم الواحد بمستويات مختلفة وامكانيات غير متكافئة . فيدرس علم النبات بأقسام النبات بكلية العلوم وكلية الزراعة وكلية البنات وكلية المعلمين بجامعة عين شمس ، كما تدرس الكيمياء الحيوية بكلية العلوم وكلية الطب وكلية المعلمين وكليـة الزراعـة بنفس الجـامعة وهكذا .. بالجامعات الأخرى فيما عدا جامعة اسيوط . ولو أعيد تخطيط التعليم الجامعى والعالى بحيث تتركز دراسة المادة وبحوثها فى قسم واحد (أو معهد واحد) لكان ذلك أوفر جهدا ومالا ، ولعمل فى الوقت نفسه على الارتفاع بالخدمة التعليمية وحسن أدائها ، ونهض بالبحوث العلمية وجعل طابعها العمق والأصالة ، ولونها بطابع بحوث الفريق المتكامل عوضا عن البحـوث الضحلة الفردية التى يتسم بها الانتاج العلمي لغالبية أعضاء هيئة التدريس حاليا . هذا بالاضافة الى ان السياسة التوسعية فى قبول الطلاب بالجامعة والمعاهد العليا نتيجة لضغط الاعداد المتزايدة من الحاصلين على شهادة الثانوية العامة عاما اثر عام تستلزم اعادة التخطيط للتعليم الجامعى والعالى بحيث يمنع الأزدواج لا بين المعـاهد والكليات وحسب ، وانما بين الاقسام المتشابهة داخل الجامعة أو المحافظة الواحدة . واذا كنا قد بدأنا فى تنفيذ مشروع الجامعات الاقليمية بهدف تخفيف الضغط عن الجامعات القائمة ، ولنشر العلم والثقافة بين الجماهير على أوسع نطاق فى محافظات الجمهورية ، فلا بد من لفت الانظار منذ الآن الى عدم الوقوع فى الخطأ الذى صاحب انشاء جامعتى الاسكندرية وعين شمس. ويقتضى ذلك ضرورة انشـاء مجالس لهذه الجامعات الوليدة منذ الآن بعيدا عن السلطة التنفيذية لجامعات القاهرة والاسكندرية وعين شمس ، التى تعانى من مشكلة الإزدواج ، والتى يخشى أن تنقلها الى الجامعات الاقليمية الناشئة.

تدريس العلوم فى الدول المتقدمة .

اذا اخذنا مثلا آخر من الدول الاشتراكيه الكبرى «الاتحاد السوفييتى وجدنا أن ازدهار العلم داخل معاهده نابع من تطور اقتصاده الوطنى ومرتبط ارتباطا وثيقا بفلسفة النظام الاشتراكى، كما انه متوافق مع خطط التنمية ، مخطط له باسلوب علمى على اعلى مستويات الدولة ، منفذ بشعار لا مركزيه التنفيذ ومركزية التخطيط . والتخطيط غير منفصل عن التنفيذ حيث يشترك القادة المخططون جنبا الى جنب مع القـاعدة العريضة — التى تتولى التنفيذ — في وضع الخطط والتوسعات المنتظرة ، عندما يشرعون فى اعداد كل خطة خمسية ، وعندما يتابعون تقدم التنفيذ عاما بعد عام . اى أن القيادة العلمية لا تنفصل بأى حال من الأحوال عن القاعدة العلمية العريضة فى طـول البـلاد وعرضـها . ولا تتم العمليـة التخطيطية من خلال المكاتب والمكاتبات وأعمال اللجان وحسب ، وانما عن طريق المناقشات المفتوحة والحوار العميق بين القيادة والقاعدة فى مناسبات متعددة ولقاءات متجددة .

وكان بالاتحاد السوفييتى قبل قيام الثورة أكاديميه للعلوم معظم اعضائها شرفيون من العلماء الاجانب ، ولم تسهم بايجابيه فى تقدم العلوم ، بل كانت مجرد واجهه للعلم . ولقد اعيد تنظيمها بعد قيام الثوره فشاركت فى مشاريع السنوات الخمس ،وتوجيه جهود المعاهد والجامعات لحل مشاكل التنميه . واصبح من اختصاصها منذ ذلك الحين تنظيم القوى العلمية ودراسـة احتياجات البلاد منها عاما بعد عام ، والتخطيط لزيادة الانتـاج من خـلال البحوث الأكاديمية والتطبيقية فى شتى المجالات ، كما أن من سلطتها اعادة تنظيم الصـناعة والزراعـة والتجارة بما يكفل النهوض بالانتاج وتفوقه وتطوره كلما اقتضى الأمر ذلك . ولقد تصدت الاكاديمية للبحث عن الخـامات المعـدنية فظهرت على الخـرائط الجيولوجية منـاطق جديـدة للفحم والحديـد وغيره من المعادن غير الحديدية . ودرست وسائل نقل الطاقة الكهربائية وتوزيعهـا فى جميـع جمهوريات الاتحاد السـوفييتى ، وبحثت عن أنـواع جديـدة من الوقـود لآلات الاحتراق الداخلى ، وحاولت زيـادة المحاصيل وخاصـة الغلال ونجحت فى ذلك نجاحا باهرا ، واستنبطت وسـائل للتسـيير الذاتى لعدد من المصانع ، واشرفت على برامج انتاج الأسـلحة النووية والصاروخية وبرامج إستكشاف الفضاء ، كما اشرفت على خطط الخدمات من تعليم ومحو أمية وصحة عامة . وقد أنشـأت خطوة بعد

خطوة وتبعا لاحتياجات التخطيط جميع المعاهد والمدارس ومراكز البحث العلمي ، كما عملت على نشر دور الثقافة واندية الهوايات العلمية في انحاء البلاد .

وتدار معظم معاهد البحوث العلمية بالاتحاد السوفييتي بواسطة مجالس ادارتها ، وعدد محدود منها تابع للتعليم العالي او الوزارات الاخرى . فتشرف وزارة الجيولوجيا على معاهد بحوث التنقيب الجيوفيزيقي ووضع الخرائط الجيولوجية ، ويتبع وزارة الاسطول البحرى معاهد تصميم السفن ومعاهد منطقتي القطبين الشمالي والجنوبي ، وبالمثل بالنسبة لوزارات الزراعة والصحة العامة وغيرهما من الوزارات ولجان الدولة . ويتبع أكاديمية العلوم عدد آخر ضخم من المعاهد في شتى العلوم والفنون والتكنولوجيا . وينقسم معهد البحث العلمي الى عدة أقسام . فاذا صغر المعهد انقسم الى عده معامل ، لكل منها رئيس ومجلس ادارة يقوم بادارة شئون معهده أو قسمه أو معمله ، يشارك في التخطيط ويسهر على التنفيذ ، وعليه أن يقدم تقريرا سنويا للقيادة العلمية التى يتبعها . وجميع الوظائف القيادية في مراكز او معاهد البحوث واقسامها بالانتخاب من بين المرشحين الذين تنطبق عليهم الشروط التى تضعها أكاديمية العلوم . ومن اهم ما يلفت النظر في التخطيط العلمي بالاتحاد السوفييتي وجود فروع لأكاديمية العلوم في جميع الجمهوريات والأقاليم التابعة للاتحاد . ومراكز ومعاهد البحوث العلمية على صلات واسعة بجماهير الشعب ،ترتبط بها من خلال مجالس الآباء واتحادات العمال والجمعيات التعليمية المختلفة ومجالس المزارع الجماعية والحكومية ، وتلعب هذه الهيئات دورا رئيسيا في توجيه معاهد ومراكز البحث العلمي نحو مشاكل الانتاج وتعمل على حلها ، كما تسهم الصلات الوثيقة القائمة في نشر العلم والثقافة بين افراد الشعب ، وتشركهم مع القيادة العلمية في الاهتمام بالقضايا العلمية والثقافية والفكرية .

والمعاهد العلمية التعليمية بالاتحاد السوفيتى نوعية في معظمها ، وهى منتشرة في جميع مدن الاتحاد السوفييتي مرتبطة بنوعية الانتاج في هذه المنطقة او تلك . فهناك معاهد للبترول والقوى الكهربية والنسيج والصلب والمعادن غير الحديدية ، والمعاهد الزراعية النوعية مثل معهد الحرير ومعهد القطن ومعهد الري ومعهد تربية الأسماك .. الخ . وجدير بالذكر أن المعهد يكاد يكون جامعة قائمة بذاتها ، حيث تتبعه في معظم الأحوال عدة كليات . وعلى سبيل المثال يتبع معهد النسيج كليات الغزل والنسيج وحبك النسيج والحياكه وكلية الكيمياء وكليه الصناعة وكليه الهندسة الاقتصاديه وكلية الفنون وكلية الميكانيكا . اما جامعه موسكو فتشمل كليات التاريخ واللغه والصحافه والفلسفه والاقتصاد والقانون والجغرافيا والميكانيكا والرياضة والفيزيقا والاحياء والتربة والكيمياء والجيولوجيا . ويلاحظ على هذا التخطيط تحول الاقسام العلميه المعروفه في تنظيمات الجامعات العربيه ــ المنقول معظمه عن جامعات انجلترا ــ الى كليات او جامعات متكاملة في الاتحاد السوفييتي ، مما يوضح التوسع الهائل والامتداد الافقى العريض في المادة العلميه . وتجدر الاشاره الى ان العام الجامعى عشره شهور كامله ، يبدأ في اول سبتمبر وينتهى في اخر يونيه ، وتتخلله عطله لا تزيد عن اسبوعين ، ولا تستغرق الامتحانات سوى ايام قليله بعد نهاية العام الجامعي حيث ان معظمها شفهى ، فلدى الاساتذه فكرة دقيقه عن كل طالب من خلال اعماله أثناء العام الجامعي اسبوعا تلو أسبوع . وغنى عن البيان أن أعمل لجان النظام والمراقبة والارقام السريه لأوراق اجابات الطلاب ومثل هذه الأساليب التى درجنا على اتباعها في جامعاتنا ومعاهدنا غير معروفة بتاتا في معاهد ومدارس الاتحاد السوفييتى لأن العلاقة بين الطالب واستاذه وبين الاستاذ ومعهده أساسها الثقة الكاملة والاحترام المتبادل .

ويقضى طالب الدراسة العالية خمس سنوات كما سبقت الاشارة ، اثنتان أو واحدة منها مخصصة للبحوث واعداد المقالات العلمية وحلقات المناقشة ، كما أنه يمضى عطلات الصيف في مراكز البحث أو الانتاج ، وترفع عنه تقارير عن مدى استيعابه للعمل وتحمله لمسئولياته . فاذا تخرج من معهده لا تمضى سوى اشهر قليلة حتى يكون قد التحق بالعمل المناسب لمؤهله ومستواه العلمي ، وهو غالبا ما يكون عملا سبق أن مارسه أثناء عطلاته الصيفية وهو طالب دراسة . وأكثر من ٦٠٪ من طلبة الجامعات والمعاهد العليا سبق لهم أن عملوا بمراكز الصناعة والزراعة او الخدمات عقب حصولهم على شهادة الدراسة الثانوية لفترة عامين على الاقل ، ولهم الاسبقية في الالتحاق بالدراسة الجامعية أو العاليه ، بخلاف ما هو متبع في جامعاتنا ومعاهدنا حيث يشترط الحصول على شهادة الدراسة الثانوية في عام الالتحاق بالجامعة . أما الحاصلون على هذه الشهادة ولم يسبق لهم العمل ، فيشترط

لالتحاقهم بالجامعة ان يكونوا حاصلين على تقدير ممتاز فى امتحان الثانوية العامة أو الفنية .

ولم تعد المدرسة المكان الوحيد للحصول على العلم والثقافة فى الدول المتقدمة ، خاصة الدول الاشتراكية ، فان تعميم المؤسسات الثقافية وانتشار قصور الرواد الصغار ومكتبات الاطفال السياحة والمتاحف وقاعات المحاضرات وقصور وقاعات المطالعة والمسارح وحدائق الترفية ومراكز الثقافة وأندية الهوايات العلمية . والبرامج التعليمية فى الاذاعة والتليفزيون ، كل هذه المؤسسات والبرامج اسهمت فى تكوين العقلية العلمية للطفل . كما أنه يتعلم فى المدرسة الابتدائية العناية بالنباتات وجمع اجزائها والتعرف على أشكالها ، ويقوم بتربية الدواجن والأرانب بهدف حب الحياة والأحياء وتنمية مداركه وادخال عنصر العمل وتحمل المسئولية منذ فجر حياته ، هذا بالاضافة الى تعوده على المشاهدة العلمية من خلال احتكاكه بالبيئة الطبيعية من حوله .

وربع ساعات الدراسة بالمدرسة الابتدائية مخصص للعلوم الطبيعية والرياضية والبيولوجية، فيدرس التلميذ معلومات عن الماء والهواء والاحجار والمعادن والتربة والغابات والحقول والحدائق والنباتات الزراعية الأساسية والحيوانات المنزلية ومبادىء علم وظائف الاعضاء والأمراض المعدية ، كما تبسط له الاجهزة والأدوات العصرية التى تدخل فى حياته اليومية مثل الساعة والدراجة والسيارة والراديو والتليفزيون والادوات الكهربية والاليكترونية التى يستعملها فى البيت وفى المدرسة . هذا بالاضافة الى الرحلات والدروس العملية . وتهدف البرامج التعليمية فى هذه المرحلة الهامة من تكوين المواطن الى تعويد الطفل احترام العمل اليدوى والمشاركة الجماعية فى اداء العمل ، كما تعمل على تنمية مداركه وحسه مرتبطا بالمجتمع فلا ينشأ بنزعات فردية ، ويشب على الولاء للوطن والاحساس بالانتماء اليه والتفانى فى خدمته .

ويدرس التلميذ بالمدرسة الاعدادية علوم النبات والحيوان والكيمياء والفيزيقا والعلوم الرياضية ، ويرتبط منهج الدراسة النظرى بالمشكلات العملية كممارسة تربية الحيوان والنبات واستغلال مصادر الطاقه وتحولاتها ، والمبادىء العملية للصناعات الكيميائية . كما تنظم الرحلات للمزارع الجماعيه والحكومية وللمتاحف ، ويكلف التلاميذ بواجبات عملية اثناء عطلة الصيف . ويتقدم الطالب فى دراسة العلوم بالمرحلة الثانوية فيدرس الفيزيقا النووية والفلك والميكانيكا المائية والهوائية بالاضافة الى العلوم الاساسية ، كما يدرب بمعامل المدرسة وورشها على ادارة آلات الانتاج البسيطة .

الطريق الى النهوض بتدريس العلوم فى ج.ع.م

يتضح مما سبق أنه للنهوض بتدريس العلوم على كافه مستويات الدراسة لتخريج الأخصائيين والفنيين الذين سيتحملون مسئوليه قيام الدولة العصريه التى تعتمد على العلم والتكنولوجيا لابد ان يخطط لذلك بنظرة شاملة تنهض بكثير من مرافق الحياة وخاصة الخدمات التعليمية والصحية . ويستلزم ذلك اتخاذ الخطوات السريعة لتحقيق ما يلى :

١ — انشاء مجلس اعلى للتعليم يخطط له ويربط بين مراحله المختلفة ويدرس احتياجات البلاد من القوى العاملة فى شتى مجالات الانتاج والخدمات .

٢ — انشاء أكاديمية أو مجلس اعلى للعلوم يخطط للنهوض بها ونشرها على كافة المستويات، كما يتصدى لقضية ربط البحث العلمى بالانتاج وحل مشاكله العاجله ، ويضع الخطط العلمية لتطويره وادخال المستحدث من الاكتشافات والمخترعات العلمية .

٣ — انارة جميع قرى الجمهورية بالكهرباء لكى تمهد الطريق امام منابع الثقافة التى حرم منها ملايين المواطنين من عمال وفلاحين .

٤ — انشاء مجلس اعلى لمحو الأمية يستمد سلطته من رئيس الجمهورية ليضع الخطط العاجلة لتحقيق هذا الهدف القومى متحررا من الروتين الحكومى .

٥ — توسيع رقعة المدرسة الابتدائية والاعدادية والثانوية لكى تستوعب الاعداد المتزايدة من التلاميذ والطلاب مع تعديل نظام الدراسة الى نظام اليوم الكامل من الثامنة الى الرابعة بعد الظهر ، واعادة تقديم الوجبة الغذائية

للتلاميذ حتى يظل نشاطهم موفورا وتتحسن صحتهم فينهضوا بأعباء دراستهم . واختصار العطلة الصيفية الى شهرين مما يستلزم خفض أعباء الامتحانات وتحويلها الى امتحانات شهرية وموسمية تدفع التلميذ الى متابعة مادته وتعاون المعلم على اداء واجبه .

٦ — تزويد المدارس على كافة مستوياتها بالحديقة النباتية وحظائر الدواجن والحيوانات الأليفة والورش والمعامل والمتاحف وقاعات المطالعة والمحاضرات بالاضافة الى الوسائل التعليمية السمعية والعصرية والعمل على انشاء الجماعات العلمية التى تلتحم بالبيئة التى توجد بها المدرسة .

٧ — امتداد النشاط المدرسى لكى يشمل الوحدة السكنية المنشأة بها ، مع فتحها للدراسة المسائية للعمال والفلاحين وأولياء أمور الطلاب ولكافة الطموحين الى الاستزادة من العلم والمعرفة .

٨ — اعادة النظر فى المناهج التعليمية عامة لربطها بالحياة والبيئة وللارتفاع بمستوها بما يلاحق التقدم السريع فى ميادين العلوم الاساسية والتطبيقية . ولا يمكن القيام بذلك بدون اقرار برامج للدورات التدريبية للمعلمين عن طريق اساتذة الجامعات ورجال الصناعة والزراعة والتجارة ومراكز البحث العلمى .

٩ — نشر اندية الهوايات العلمية فى جميع المدن مع تبنى الموهوبين فى العلوم واعدادهم منذ الطفولة اعدادا خاصا يؤهلهم للاطلاع بمسئوليات العمل العلمى . وهذه مسئولية النقابات التعليمية والعلمية والطبية والزراعية والهندسية

١٠ — انشاء معاهد وكليات المعلمين فى جميع محافظات الجمهورية وخلق الحوافز للاقبال على المهنة التعليمية حيث أن معظم المعلمين غير مؤهلين للمهنة او أعدوا لاعمال علمية أو فنية بعيدة عن العمل التربوى .

١١ — منع ازدواج الاقسام والمعاهد والكليات فى الجامعة أو المحافظة الواحدة وتجميع الاقسام المتشابهة والعمل على نشر روح الجماعة فى العمل العلمى .

١٢ — تخصيص حصة من العملات الحرة للاقسام العلمية مع منحها السلطات الادارية والمالية للانفاق منها لشراء واصلاح الاجهزة العلمية وقطع غيارها وتزويد المكتبات بالدوريات والمراجع والكتب العلمية .

١٣ — اعادة النظر فى اللوائح الجامعية الخاصة بتعيين اعضاء هيئات التدريس بحيث تعمل على استقرارهم فى مواقع العمل لانشاء المدارس العلمية التى اختفت منذ أصبح الاعلان عن كل وظيفة جامعية أساس التعيين لعضو هيئه التدريس ، ومنذ فتح باب الاعارات والانتدابات على مصراعيه بحيث أصبح هدف عضو هيئة التدريس وهمه الانتقال من جامعة الى اخرى ومن دولة الى دولة لتدعيم حياته ومستقبله المادى على حساب انتاجه العلمى ، مما اثر على تكوين طلاب البحث وحطم الكيان العلمى .

١٤ — سفر أعضاء هيئة التدريس بالجامعات والمعاهد العليا وكذلك القيادات العلمية فى مراكز البحوث ومعاهده وفى مراكز الانتاج بصفة دوريه منتظمة مرة كل ثلاثة اعوام للاتصال بالمدارس العلمية الخارجية ولزيارة المعامل ومراكز البحث العالمية لمتابعة أحدث التطورات العلمية فى مجال التخصص . وان تتحرر اجراءات السفر من التعقيدات المكتبية بحيث تكون لا مركزية فى التنفيذ على مستوى مجالس اقسام الكليات والمعاهد أو مجالس الشعب بمراكز البحث العلمى فى الوزارات والمصالح أو مجالس ادارات الشركات بالقطاع العام .

١٥ — منح استاذ الجامعة سلطات واسعة تمكنه من النهوض بأعباء مادته تدريسا وبحوثا .

١٦ — التحام المدارس والمعاهد والجامعات بقطاعات الشعب المختلفة عن طريق اشراك الروابط والنقابات والهيئات العلمية ومجالس الآباء فى مجالس ادارة كافة المعاهد العلمية مع فتح قاعاتها ومعاملها وورشها للمواطنين للتدريب والبحث والدراسة .

● ان النهوض بتدريس العلوم لا يمكن أن ينعزل عن النهوض بقطاعات مختلفة ومتعددة فى الحياة المصرية ، وان التصدى لهذا العمل لا يتأتى الا بالعمل الجماعى النابع من احتياجات المواطنين ، وهم اقدر من أى قيادة — مهما بلغ شأوها فى ميدان من ميادين المعرفة — على التعبير عن مطالبهم .



مكتبة المجلة

قراءة لديوان البكاء بين يدى زرقاء اليمامة

للشاعر أمل دنقل – دار الآداب – ١٩٦٩

بقلم: سيد خميس

تعكس أشعار مجموعة أمل دنقل الأولى تجربة الصعلوك المصرى المعاصر متبنية لوجهة نظره فى الفن والحياة ، عارضة – وبصدق – الهزة العميقة التى اعترت هذا النموذج الانسانى بفعل الأحداث القومية الأخيرة .. تلك الهزة الوجدانية العنيفة التى بلغ من عنفها أنها سحبت من تحته كل مبررات صعلكته المتفردة ..

والصعلكة – كما نعرف – ظاهرة اجتماعية دفينة افرزها المجتمع القبلى فى جزيرة العرب قبل الاسلام ، ثم تطورت وخضعت لشروط الزمان والمكان ، وأضافت اليها الشعوب التى تعربت ظلالا من تراثها وأحوالها الاجتماعية ، فنحن نطالع وجه الصعلوك فى أشعار « عروة بن الورد » فى المجتمع الجاهلى .. شاعر خارج على مواضعات القبيلة رغم أنه من ساداتها ، مؤثر حياة الفقر مع الشرف ، يسطو على اموال قومه لينفقها هو ورفاقه الفقراء ، يخرج فى شعره عن مالوف القصيدة الجاهلية معبرا عن اشواق ومعاناة فرضتها عليه حياته التى اختارها ، محتكما الى نفسه والى رفاقه الفقراء فى القيم التى صنعوها لأنفسهم .. وفى القرن الرابع الهجرى يطل علينا من شوارع بغداد وجه شاعر صعلوك آخر انه « ابن الحجاج » الذى ينتمى هو ايضا الى أسرة رفيعة ، حتى انه هو نفسه قد شغل منصب «المحتسب» فى ظل الدولة البويهية .. ولكنه ترك المنصب والتقاليد، وآثر الخروج على المجتمع يبتز أموال الأغنياء ذوى المناصب والرتب باهاجيه وملحه – وليس بمديحه – وخرج بالتالى على قيود الشعر التقليدى التى وضعها السادة الذين يعرفهم جيدا ، واختار متعمدا الأسلوب الدارج ليعارض الشعر الرفيع ، واختار الجمهور المهمل والمغضوب عليه ليخاطبه باشعاره ، اختار أهل المجون والجوالين ، والمحتالين للرزق ، والشحاذين !!

وفى قرطبة فى فترة انحلال الحضارة العربية ، يطالعنا نموذج الصعلوك فى ازجال « ابن قزمان » الذى خرج على عائلته المشهود لهم بالرئاسة والعلم والوزارة أو اختار حياة المغنين الجائلين ، وسخر من فقهاء عصره المتزمتين ، وعشق ممدوحيه ، ومدح معشوقيه ، واختار أن يعيش تجارب عصره ، وان يعبر عنها بصدق ، رافضا كل القيم والمواضعات التقليدية فى الأخلاق والشعر .. وفى مصر ، أضاف المصريون الى نموذج الصعلوك – الذى انحدر اليهم عبر الشعر العربى – سخريتهم الحريفة وولعهم بالمبالغة واعجابهم الدفين بالخروج على القانون .. نجد هذا النموذج فى أشعار الشاعر الشعبى الفارسى « ابن عروس » الذى عاش فى القرن الثامن عشر الميلادى فى الصعيد ينهب ثروات الأغنياء ويردها على الفقراء ، ويقيم من نفسه قاضيا يرد المظالم ويحقق العدل مادام النظام الاجتماعى غير قادر على ذلك ، ويتحدى السلطة، ثم يفرض على نفسه التوبة ليعطى الناس خبرته الفريدة فى الحياة شعرا شعبيا يتناقله الرواة .. ونجد وجه الصعلوك المصرى فى القاهرة فى نهاية القرن الماضى ، فى الشاعر الساخر الضرير « حسن الآلاتى » الذى عبر فافحش وأبدع عن المجتمع المصرى عشية الهزيمة العرابية .

وصورة الصعلوك كما يرسمها نفس التراث الشعرى العربى والمصرى ، هى صورة : الخارج الفقير النبيل .. ومهما اختلفت الملامح الخارجية للصورة بفعل التغير الحضارى والتاريخى ، فان جوهر الصعلكة يظل كما هو وكما جسدته حياة الصعاليك الأوائل وأشعارهم .. انه الخروج على المواضعات والتقاليد والنظام الاجتماعى ـ بغض النظر عن نوعية هذا النظام ـ وغالبا ما تعاصر لحظة الخروج هذه عملية تحلل هذا المجتمع ، مبشرة بقيم مجتمع جديد ومرهصة بها.

وفى كل النماذج التاريخية كان الصعاليك اما أبناء للطبقات العليا أو لهم من مهاراتهم وامكانياتهم ما يؤهلهم للارتباط بالسادة، ولكنهم يرفضون باراداتهم هذا الارتباط مفضلين عليه حياة الفقر والحرية والشرف ، أى أن فقرهم الذى هو سمة من سماتهم ، ليس نتيجة لأوضاع طبقية ولكنه نتيجة للاختيار .. !! وتمكنهم حياة الخروج والفقر هذه من الارتباط بتجارب غنية ومن التعرف على حيوات وثقافات، تشحذ مواهبهم ، وتفتح أمامهم عوالم جديدة (١) ، ومن ثم تصلح أشعارهم أكثر من سواها مرصدا صادقا لتلاقى الحضارات وللتفاعل الخلاق بين الثقافة الرسمية والشعبية ، وتعكس هذه الأشعار بصدق كبير الجوانب المختفية من صورة المجتمع ، وتستجيب أكثر من الأشعار الأخرى للقوالب الفنية الجديدة ..

لكن هل يستطيع هذا النموذج الأصيل المتفرد ، ان يحافظ على تفرده الذى يريده مطلقا ، وعلى حلمه النبيل بتحقيق الخير والعدالة ، وعلى قدرته فى التحدى والخروج على المألوف والاجتماعى والشرعى ، هل يستطيع ان يعيش فى عصر التصنيع وسيطرة المؤسسات والأجهزة وتحكم السلطة ؟ أم ينفى مجتمع القرن العشرين بوسائله الجهنمية هذا النموذج الشعرى ويحكم عليه بالاعدام والانقراض ؟ أم ترى يعدل من صورته لتلائم صورة مجتمعه ؟ . لنر ماذا تم فى تجربة الصعلوك المعاصر الشاعر أمل دنقل .

***

فى قصيدة ((السويس)) يرسم لنا الشاعر صورة صعلوكه ، وهى صورة كما نلاحظ مناقضة لصورة « البرجوازى الصغير » الحريص على مظهره الاجتماعى والحريص ايضا على تجاربه فلا يعبر عنها شعرا وبصيغة المتكلم ، انما السويس فى ذاكرة الشاعر (وهو يتذكرها بعد ٦٧) هى تجواله على المقاهى ومغازلته للنساء وزياراته لأوكار البغاء واللصوصية..هى نومته على حقائبه، وسكره فى حاناتها ، وجرحه فى مشاحناتها ، ورهنه لخاتمه لقاء وجبة عشاء ، وشراؤه السجائر المهربة الخ .

وعندما راى عمال السماد يغنون أغانيهم الحزينة ويعيشون حياتهم الصعبة عرفهم وأحبهم وسخر منهم فى نفس الوقت لأنهم « يدخلون فى كهوف الشجن العميق . وفى بحار الوهم يصطادون أسماك سليمان الخرافية » على ان قضيته فى السويس لم تكن قضية هؤلاء الكادحين ، وهو وان عاش تجربة الفقر والضياع مثلهم لكن شتان بينهم وبينه ، ففقره ارادة وفقرهم قدر ، وهم لا يعون حياتهم وهو يعيها ويصنعها كما يريد ـ وفى كلمات (سبارتاكوس الأخيرة) يركز الشاعر عينيه فحسب على تفرد (سبارتاكوس) ووحدته وعلى شجاعته فى فعل ما أراد ، ولذلك فهو يرى فيه ظاهرة فردية ، صعلوكا اختار الشنق رغم علمه ان « ليس ثم من مفر ، لا تحلموا بعالم سعيد ، فخلف كل قيصر يموت : قيصر جديد ! وخلف كل ثائر جديد أحزان بلا جدوى .. ودمعة سدى ! » وهو يطلبهم ان يعلموا ابنه الانحناء ، لأن « الله لم يغفر خطيئة الشيطان حين قال لا ! والودعاء الطيبون .. هم الذين يرثون الأرض فى نهاية المدى ! » ويقول للقيصر وهو على المشنقة ، لا لينجو فهو يقبل الحبل الذى فى عنقه يلتف ، وانما ليعلمه بلا جدوى الشنق والظلم والثورة جميعا ، يقول له :

« يا قاتلى انى صفحت عنك ..
فى اللحظة التى استرحت بعدها منى
استرحت منك ! »

وهو يبرر لنا على طول قصائد الديوان ـ أو بتعبير ادق يبرر لنفسه قضية « خروجه » ، سواء فى الفترة الزمنية التى كان فيها فى قلب هذا « الخروج » ومستقرا عليه ، وهى الفترة التى سبقت أحداث ٦٧ ، او فى الفترة التى بدأ يدرك فيها ان « الخروج » مستحيل ، وان عليه ان « يدخل » فى قلب ماساة مجتمعه وقومه حاملا نصيبه من العار ، فبكى ألما وهو يقبل «الدخول» .. فعلى المستوى الشخصى ليس ثمة غير الملالة والضياع الذى يتهدده ، وكل ما حوله يريد ان يحوله الى سلطة ، يريد أن يسرق وجهه ليعطيه الوجه الذى يريد :

« آه لو لم ألتهمه ـ القمر الشاحب ـ لو ..
ربما نور فى الظلمة برهة .
غير أنى كنت جائع
وأنا الآن فقدت القمرا .
جائع يا قلبى المعروض فى سوق الرياء
جائع .. حتى العياء
ما الذى آكله الآن اذن ..
كى لا أموت ؟ »

وعلى مستوى جيله تكتب الصورة الوان اشد قتامة ، فهو جيل مفكك ، جفت نضارته ، يرفع راياته البيض فى الصباح مستسلما للبحر ، ويمروح حزنه الغامض كى يتوهج ، لكنه عندما يهم بلمس وهج أحزانه كى يدركها تحترق يداه :

---

(١) ان كل الشعراء الصعاليك قد تأثروا بالفنون والثقافات غير التقليدية والمحرمة والمحتقرة من وجهة نظر الثقافة الرسمية ، فجميعهم بلا استثناء تأثروا بآداب العامة وبالحضارات المجاورة وعبروا عن وحدة الفقراء والخارجين أكثر من حرصهم على النعرات العرقية ، وعبروا عن تجارب الأعماق السفلى تحديا لمجتمعات السادة .. أنظر : الشعراء الصعاليك للدكتور يوسف خليف ، والزميل فى الأندلس للدكتور عبد العزيز الاهوانى ، والعربية دراسة فى اللغة واللهجات والأساليب ليوهان فك ترجمة د . عبد الحليم النجار .

« وفى الليل ٠٠ نخفض راياتنا ٠٠
ننقض الهدنة الأبدية ،
نجرؤ أن نتساءل « هل نحن موتى ؟ »
وجولاتنا فى الملاهى ،
اهتزازاتنا فى الترام ،
تلاصقنا فى زحام المداخل ،
ذبذبة النظرات أمام المعارض والعابرات الرشيقات ،
٠ ٠ ٠ ٠ ٠
٠ ٠ ٠ ٠ ٠
« ترى نحن موتى ؟ »

وليست الصورة باقل بشاعة ورعبا على مستوى مجتمعه ، فهو مجتمع السكتة والزيف والفاترينات ، يلاقى فيه الفقراء العنت والمرض والمهانة لا تشفع لهم طيبة القلب ولا عرق الجبين :

« من يفترس الحمل الجائع
غير الذئب الشبعان ؟
ارتاح الرب الخالق فى اليوم السابع
لكن ٠٠ لم يسترح الانسان ٠ »

انه مجتمع القسوة والعنف والخوف من الله والشرطة والتجار ، وزمن لا أمان فيه لشيء حتى لأقراص منع الحمل ! « زمن ظمىء الناس للدم فى كل قلب محب ــ فاسقهم يا غلام ! » وعندما يمد الشاعر بصره الى المجتمع العربى الكبير ، تتاكد الصورة أكثر ، فامته العربية تعانى التخلف والتفكك والخديعة وارضهم رغم غناها تلقى دلوها فيخرج بلا ماء ، وتسال عن عذوبة نهرها ، والنهر سممه المغول:

« والأرض تطوى فى بساط النفط »
تحملها السفائن نحو « قيصر » كى تكون اذا تفتحت اللفائف :
رقصة وهدية لنار فى أرض الحطاة ٠ »

ويهزه واقع امته التى احب فيها المجد والشعراء ، يؤلمه هروبها من تحديات العصر والأعداء وتسلط الطواويس عليها ، تلك الطواويس التى نزعت تقاويم الحوائط ، هربا من الزمن :

« اوقفت ساعاتها ،، وتجشأت بموائد السفراء ٠٠
تنتظر النياشين التى يسخو بها السلطان ٠٠
فوق أكابر الأغوات منهم !
يا سماء :
أكل عام نجمة عربية تهوى ٠٠
وتدخل نجمة برج البرامك ؟! » (٢)

ولا يعطيه تراثه القومى والشعبى ، الا تكملة وتعميقا للماساة ، « فابن سلول » المنافق ظل يسعى بالوقيعة بينما الأنصار واجمة ، والأموى اقعى فى طريق النبع مانعا الحسين وآله من ارواء الظما « ٠٠ دون الماء رأسك ياحسين ، وعندما انذرت زرقاء اليمامة قومها وهى القديسة الملهمة اتهموها بالبوار ! وسليمان الجالس متكئا فوق عصاه ٠٠ قد مات ولكنا نحسبه يغفو حين نراه !! وادهم الشرقاوى البطل الشعبى الخرج على القانون مقتول على كل المروج ٠٠ وابو موسى الاشعرى حرص على أن يحاذى خطو الله ، لا امامه ولا خلفه ٠٠ وكافور عندما يخبره المتنبى بان ثمة اسيرة تستصرخه فى بيزنطة قائلة «كافوراه ٠٠ كافوراه ٠٠»

« فصاح فى غلامه أن يشترى جارية رومية ٠
تجلد كى تصيح « واروماه ٠٠ واروماه ٠
لكى يكون العين بالعين
والسن بالسن !! »

هل ساق الشاعر كل هذه المبررات ليهرب من مصيره وجيله وقومه ؟ لا ٠٠ فالحقيقة أن الصعلوك الخارج على مجتمعه غير قادر على الهرب منه ، فهو قد تصعلك منذ البداية ليحتفظ بوجهه الحقيقى فكيف يرضى بقناع ٠

لقد واجه الشاعر الشاب عاره القومى والشخصى ــ كما فعل اسلافه الصعاليك ــ بجرأة الخارجين الرافضين للمتعارف عليه والمالوف والمحترم ٠٠ واجهه بشجاعة من يملك كل شيء لانه لا يملك شيئا ٠٠ لكن ما آله واحزنه وفجر دموعه هو اكتشافه المتاخر (بعد احداث ٦٧) أن كل صمته الماضى ، واكتفائه بالتفرج ، وشعوره بالبعد عن الزيف والخديعة ، ونشدانه التفرد ٠٠ لم ينجه كل هذا ، فالمحنة تاخذ فى وجهها التفرد والمندمج معا ٠٠ لقد ادرك الشاعر هذه الحقيقة المروعة فلم يهرب منها بل واجهها لاعنا أيامه اللاهية الماضية ، فصديقه الذى مات شهيدا من أجل أرضه يعبر اليه نقط التفتيش والحصار ، وعلى قميصه الأبيض تتسع دائرة الدم الحمراء وتسال الشاعر :

أين رصاصتك ؟
أين رصاصتك ؟

***

يحدد لنا نموذج الصعلوك الذى يتبناه الشاعر ليعبر عن رؤياه الوسائل الفنية المستخدمة ، وثمة وسيلة فنية شبه رئيسية فى كل القصائد لم يتنبه اليها أحد من ناقدى الديوان ، تشكل أداته الأولى فى التعبير وتنسجم منطقيا مع نموذج الصعلوك ، من حيث جراته فى الخروج على المتعارف عليه فى الشعر ، ومن حيث نوعية تجاربه وحياته ٠٠ هذه الأداة الرئيسية هى « التعبير السينمائى » فالشاعر « امل دنقل » هو اول شاعر يظهر فى اشعاره بهذا الوضوح والكثرة اثر « السينما » كفن عصى قادر على تجميع عدد من الفنون وقادر على النفاذ والتاثير ــ و « السينما » كما قلت مؤثر اساسى فى صياغة القصائد ، ليس بسبب سهولة تلقيها بالنسبة لشاعر جوال ، وانما لانها اكثر فنون العصر تركيزا وقدرة على فن مخاطبة الحواس ــ والصعلوك نموذج حسى اساسا ــ وهى وسيلة قادرة على لم شتات تجربة الشاعر الخارج واستيعابها باكملها مع توظيف كل وسائله الفنية الأخرى داخل اطارها ــ فاذا كان الشاعر ساخرا ذا نزعة كوميدية ٠٠ واذا كان الشاعر حريصا على نقل احساسه باللون والملمس وطزاجة الأشياء ، وراغبا فى التعبير عن الصوت والحركة ومحبا للحكاية ، وقادرا على اكتشاف ما هو درامى ، ولوعا بالعثور على المتناقضات

(٢) كتب الشاعر هذه القصيدة « الأرض والجرح الذى لا ينفتح » عام ١٩٦٦ وهى تعكس فى أصالة نبوءة جريئة لشاعر شاب ، ينذر قومه قبل أن تحل بهم الكارثة

وباستخدام الأبيض والأسود والظل والنور – وكلها من سمات شعر امل دنقل – فليس امامه أصلح من استعارة الشكل السينمائي كاطار لوسائله التعبيرية ، وهــذا فى رايي هو السبب فى ان تعامله مع الاساطير والرموز التاريخية والثقافية ، واستدعاءه للشخصيات والمواقف ، ياخذ طابعا جزئيا ولا يحاول نسجه نسجا عضويا ، لأن كل هــذه الوسائل تصلح بالنسبة لتجربته عوامل مساعدة فقط لا اطارا اساسيا لها ، فهو لا يعانى تجربة صوفية او ميتافيزيقية او سياسية ، ولكنه يعانى تجربة حيوية حسية ساخنــة ، تحتاج الى شــكل مركز وواضــح وقادر على تجسيد كل الظلالات والايحاءات ، ولم يكن هناك من شكل أصلح أكثر من الشكل السينمائي ، سواء اختاره الشاعر بوعى وارادة ام اكتشفه عفوا وهو يبحث لتجربته الابداعية عن شــكل خاص .

وكل قصائد الديوان – بلا استثناء – تحمل قدرا من هــذا الشكل السينمائي ســواء استخدم الشاعر وسيلة « السيناريو » (« الفيلم على الورق ») أو وسيلة التوليف (« المونتاج ») ووسيلة « السيناريو » هى الوسيلة الغالبة حتى أن احدى القصائد مكتوبة كاملة فى شكل «سيناريو» شعرى لفيلم قصير لا ينقصه غير ترقيم المشاهد وتحديد اللقطات واوقات التصوير حتى يكون معدا للتنفيذ – هذه القصيدة هى « يوميات كهل صغير السن » وهى قصيدة تعرض للحظة الملالة التى يمر بها الصعلوك وهو فى غرفته وحيدا فيتذكر عن طريق استرجاع الماضى (« فلاش باك ») ما حدث فى حياته ليعود للنقطة التى بدأ منها فلا يجد غير الملالة .. والقصيدة كفيلم حديث لا ينقصها حتى التوابل الحريفة التى هى جزء من أصول الصنعة كى تضمن جلوس المتفرج على مقعده كلما اصابه السأم ، وقد جربت فعلا ترقيم القصيدة وتحديد لقطاتها دون تدخل فى السياق ولو باعادة الترتيب ، واسمحوا لى أن أقدم نموذجا منها كمثال:

مشهد ٣ – حجرة نوم الشاعر

عينا اللقطة تنكمشان ..

« منبه قريب من سرير الشاعر »

« لقطة مكبرة لوجه الشاعر »

اتحسس ذقنى النابتة – الطافحة بثورا وجراحا .

« الشاعر يتوقف عندما يسمع خطوات »

قطع

م ٤ –

شقة الجارة

وهى تعد لساكن غرفتها الحمام اليومى ..

صباح – داخلى

فيدق الجرس الخامسة صباحا

اسمع خطو الجارة فوق السقف .

صباح – داخلى

م – ٥ –

صباح – داخلى

حجرة الشاعر ثانية

« الشاعر يتلفت ليلاحظ »

دفء الأغطية ، خرير الصنبور

خشخشة المذياع ، عذوبة جسدى المبهور .

(الخطو المتردد فوقى ليس يكف !)

لكنى فى دقة بائعة الألبان ..

تتوقف فى فكى فرشاة الأسنان

اختفاء

وبعــــد :

فارجو ان أكون بقراءتى لديوان الشاعر المبدع « أمل دنقل » قد وفقت فى مساعدة محبى الشعر على سماع صوته المتفرد الأصيل بوضوح ..

مسرحية تركية تثير قضايا عديدة

(حول مسرحية فرهاد وشيرين لناظم حكمت)
ترجمة اكمل الدين احسان

الهيئة العامة للتأليف والنشر
القاهرة – ١٩٦٩

بقلم: د. سيد مصطفى سالم

لا شك ان العمل الفنى الجيد هو الذى يثير حوله المناقشات والتساؤلات والقضايا ، وهو بهذا يثرى الفن الانسانى ، ويصبح فى حد ذاته اضافة هامة الى التراث الفنى العالمى .

ومسرحية الشاعر التركى الحديث «(ناظم حكمت)» «حكاية حب اوفرهاد وشيرين» ، التى ترجمها الى العربية الاستاذ «(اكمل الدين احسان)» والتى نشرتها حديثا «دار الكاتب العربى» من هذا النوع الفريد الذى يثير حوله القضايا العديدة ، والذى يعتبر بحق من اهم الاعمال الادبية التى نشرتها هذه الدار .

وتدور هذه القضايا حول ثلاثة محاور: نص المسرحية ، والمؤلف ، ثم المترجم . اما المسرحية فهى معالجة لاحدى الاساطير المعروفة فى الادب الفارسى والتركى القديم تهدف الى عرض افكار جديدة ، وهى بذلك تثير عدة قضايا حول ماهية الاسطورة وطبيعتها . مادلالتها ودورها فى تراث الشعوب ؟ وما علاقة الاسطورة بالفن والادب ؟ وماهو موقف الاديب الحديث من الاساطير ؟ وهل يصح لهذا الاديب ان يتدخل فى طبيعة الاسطورة ليعرض من خلالها افكارا حديثة وخاصة اذا كان ممن يلتزمون بافكار اجتماعية معينة ؟

اما المحور الثانى ، فهو شخصية كاتب المسرحية صاحب المكانة العالية فى الادب التركى الحديث والادب العالمى المعاصر ، فما هى ابعاد هذه الشخصية ؟ وماهى ابعاد الادب التركى الحديث ؟ وما مدى تقدم وتطور هذا الادب ؟ وما مكانته من الادب العالمى ؟ وماحاجتنا اليه ؟ ولعل هذا مايثيره المترجم – الذى يجمع بين دراستى العلوم والآداب – والذى داب منذ مدة طويلة على نشر فصول من هذا الادب فى مختلف المجلات والجرائد المصرية للتعريف به واطلاع المثقفين العرب عليه . فهل نحن حقا نحتاج الى الاطلاع على الثقافة التركية فيما نحتاج اليه من اطلاع على الثقافات الاخرى ؟ وماهو مدى هذا الاحتياج ؟ وماهى الجوانب التى تهمنا دون غيرها فى تلك الثقافة ؟

مثل هذه التساؤلات والموضوعات تبرزها مسرحية ناظم حكمت ، ولكننا لسنا بصدد الاجابة عليها او التعرض لها بالتفصيل ، فهذا يحتاج الى المقالات المطولة مما لايتسع لها المجال هنا ، غير ان طرحها كان امرا ضروريا لعرض منهج فى تناول مثل هذه المسرحية، وايضا لصلاحها ان تكون مدار مناقشة مسائل لابد من مناقشتها اذا اردنا ان نتصف بالايجابية فى تناول فكرنا المعاصر ، كلما اتيحت لنا فرصة الاطلاع على امهات التراث العالمى

قدم الاستاذ اكمل ترجمته للمسرحية بدراستين . اولاهما خاصة بترجمة حياة ناظم حكمت ، وهى ترجمة دقيقة ولكنها ليست كافية بالقدر اللازم الذى يتناسب مع مكانة صاحبها فى الادب العالمى . وربما كان عذر المترجم كما قال فى عدم تقديم ترجمة مستفيضة هى قلة المادة اللازمة بين يديه عن ناظم ، ورغم ذلك نجح فى القاء ضوء كاف على نواح مختلفة من حياة الشاعر ، فقد تتبع حياة ناظم منذ ولادته لاسرة ارستقراطية فى اوائل سنة ١٩٠٢ حتى وفاته فى المنفى سنة ١٩٦٣ ، فاتضح لنا اضطراب حياته منذ شبابه من اثر هزيمة تركيا فى الحرب العالمية الاولى وتكالب الحلفاء عليها. شارك ناظم فى حرب الاستقلال لتحرير بلاده بعد ان استولى الحلفاء على استانبول فى سنة ١٩٢٠ . وفى خلال هذه الحرب لمس ناظم بنفسه حياة مواطنيه البائسة فى قرى الاناضول ، فاثر هذا فى فنه وفكره ، وجعله «يتحول الى الفكر الاشتراكى ويعتنقه كحل لمشاكل الانسان» . (ص/ه) وقد لاقى الشاعر الكثير من صنوف العذاب والاضطهاد فى سبيل اعتناقه للاشتراكية ودعوته لها ، فقد اضطر لان يهرب عدة مرات ، كما سجن ثلاثة عشر عاما (١٩٣٧ – ١٩٥٠) . وقد قسم المترجم حياة ناظم حكمت الأدبية الى ثلاث مراحل وانتهى الى ان اروع انتاجه الادبى كان خلال المرحلة الثانية وهى التى قضاها فى السجن ، اما المرحلتان الاولى والثالثة فقد تخللهما بعض الانتاج الضعيف لحاجته احيانا الى التكسب من وراء الكتابة . والجدير بالذكر ان ناظم كتب مسرحية « حكاية حب » فى سنة ١٩٤٨ اى اثناء سجنه .

وقد اتضح فى خلال هذه الدراسة ان الشاعر لم يكن محليا قوميا ، بل كان عالميا انسانيا ، اذ اهتم بمشاكل الانسان حيثما وجد ، وحارب الاستعمار والاستغلال فى صورهما المتباينة . ففى سنة ١٩٣٥ نشر مجموعة شعرية بعنوان « رسائل الى ترانتا بابو » وهى رسائل من فنان

حبشى الى زوجته قبل ان يعدمه الفاشيست فى روما . وفي سنة ١٩٣٦ دافع عن الثوار الاسبان فى قصيدته « عند ابواب مدريد » وفى سنة ١٩٥٦ ، « وقف ناظم حكمت مع الانسان العربى فى محنته حين تعرض لعدوان الاستعمار وانشد قصيدته عن بور سعيد التى تغنى فيها كعادته باحد الابطال المغمورين ، بمنصور ماسح الاحذية الاسمرالنحيف» (ص/١٥) . وقد زار ناظم الجمهورية العربية المتحدة فى اواخر سنة ١٩٦٢ اثناء اشتراكه فى مؤتمر الكتاب الاسيويين الافريقيين فى القاهرة .

اما فى الدراسة الثانية ، فقد حاول اكمل الدين احسان ان يجيب على بعض الاسئلة التى تتعلق بالاساطير وعلاقتها بالادب الرسمى ، وتطور صورها بما يتلاءم مع المراحل التاريخية للقوميات المختلفة ، ثم كيف ان ناظم حكمت استفاد من الاساطير فى كتابة مسرحيتيه «يوسف واخوته» و «حكاية حب ، اوفرهادوشيرين» . ثم تتبع اصل اسطورة «فرهادوشيرين» فى الادب الشرقى القديم الفارسى والتركى ـ الكلاسيكى والشعبى ـ واوضح فى دقة بالغة التطورات التى مرت بها عبر العصور حتى وصلت الى ناظم حكمت ، ثم عقد مقارنة واعية بين اصل الاسطورة وتطوراتها وبين التعديلات التى ادخلها عليها ناظم ، وكيف استطاع بنجاح في عرض افكاره الملتزمة بعيدا عن الدعاية ودون ان يخل بشكلها الاسطورى الخاص .

وقصة «فرهادوشيرين» قصة معروفة فى الادبين الفارسى والتركى ، وهى جزء من قصة اكبر منها هى قصة «خسرو وشيرين» المعروفة فى هذين الادبين ، ثم انفصلت عنها عبر القرون . واصل الاسطورة قصة حب بين الملك خسرو ملك الفرس والاميرة شيرين التى تقع امارتها على حدود مملكته ، فقد سمع الاول عن جمال شيرين وفتنتها فاحبها وسعى الى الاقتران بها حتى نجح اخيرا بعد ان تخطى الكثير من العقبات للحصول عليها .

ولايتسع المجال هنا لتتبع تطور هذه الاسطورة من شاعر الى آخر عبر العصور فى الادبين الفارسى والتركى ، فقد قام اكمل الدين احسان بذلك فى دراسته بشكل واضح دقيق ، ولكن يكفى أن نقول انها كانت تصبح عند كل شاعر ممثلة لمزاجه ومواقفه السياسية والاجتماعية ، فقد اتخذت قصة حب الملك خسرو للاميرة شيرين شكلا حماسيا قوميا عند الشاعر الفارسى «الفردوسى» (ت ١٠٢٥) ـ وهو اول من نقل الاسطورة المتداولة الى الادب الرسمى فى ملحمته «الشاهنامه» ـ تعبيرا عن بروز الشخصية الفارسية حينذاك ثم انتقلت الى قصة رومانسية عند الشاعر الفارسى «نظامى الكنجوى» (ت ١٢٠٣ م) الذى ادخل فيها شخصية «فرهاد» ـ وهو مهندس فنان فتن بحب شيرين ـ للتعبير عن المحب اليائس الذى يقوده حبه الى قتل نفسه عندما يسمع خطا بموت حبيبته شيرين ، كما تقتل الاخيرة نفسها فيما بعد عندما يقتال زوجها خسرو وفاء له ولطمع ابنه القاتل فيها . وقد نقل الشاعر «شيخى» العثمانى القصة عن نظامى ، ولكنه اعطاها طابعا صوفيا للتعبير عن فناء المحب في حبيبه، اذ جعل فرهاد هو البطل الرييسى وليس الملك خسرو .الذى كاد ان يتلاشى من القصة تقريبا . اما ناظم حكمت (ت ١٩٦٣ م) فقد اكسب القصة ـ بعد تحويرها الاخير اى بعد ان اصبحت قصة فرهاد وشيرين ـ لونا تقدميا ذا مضمون اجتماعى بعد أن تدخل فى احداثها دون ان يغير من ملامحها الاسطورية .

والحقيقة ان ناظم حكمت قد اجاب بمسرحية «حكاية حب» اجابة حاسمة فى قضية هامة وهى قضية الالتزام والفن لاتعارض بين الاثنين مطلقا ، بل واكد ان العمل الفنى ليس مجرد وسيلة للتعبير عن عالم الفنان ومشاعره واحاسيسه الخاصة ، بل هو اداة يعبر بها الفنان عن مشاعر قومه وآمالهم ونضالهم ، ويسهم بها فى تقدم الانسانية عموما ، دون ان يخل بالعمل الفنى ذاته ، فيحوله الى مجموعة من الشعارات الخطابية والعبارات التعليمية .

ويصعب حقا عرض احداث هذه المسرحية بصورة موجزة قد تخل بجمالها ، كما يصعب ابراز جميع نواحى الجمال فيها ، غير انه من الممكن قصر الحديث على ابراز بعض هذه النواحى ، وبعض صور نجاح ناظم حكمت فى عرض افكاره فى جمالية فائقة ، وان كان هذا ايضا مما نعترف مقدما اننا نعجز عنه .

ولعل اهم اسباب نجاح ناظم حكمت في هذه المسرحية هو وضوحه امام نفسه منذ البداية ، اذ كان يعرف جيدا ماذا يريد ان يقول ، وفى نفس الوقت كان يدرك ان ادوات تعبيره ادوات بشرية ، اى شخصيات ذات نوازع بشرية بحتة ، لكل منها جوانب ضعفها وقوتها . لذلك طرح مبداين هامين هما ، ان العمل هو الشىء ذا القيمة الحقيقية فى الحياة ، وان تحقيق المطالب والامنيات لايتم الا من خلال المشقة والتضحيات ، وهو يترك الاحداث والشخصيات تتحرك وتنمو ، متفاعلا بعضها مع بعض ، فى هدوء دون افتعال وفي تكامل نفسى دون فرض المواقف او البطولات ، حتى يصل هذا التفاعل ـ بين الاحداث والشخصيات ـ الى قمته فى نهاية المسرحية فتتضح عندئذ ابعاد كل شخصية . والمؤلف لايخلق الابطال ، ولايحدد ملامحهم امامنا منذ بداية احداث المسرحية ، بل يدع ذلك للصدام بين الحدث والشخص ، فيبرز من خلال تطور هذا الصدام المكانة التى يبلغها كل منهم ، والتى تحدد امامنا قيمة كل منهم . وقد طبق ناظم هذا المبدأ على جميع شخصياته ، فلم يقدم لنا «فرهاد» بملامح بطولية في اول المسرحية ، بل قدمه على انه فنان شاب من عامة الناس يعمل نقاشا فى قصر الاميرة الحاكمة «مهمنه» . فيقع هذا النقاش فى حب اخت هذه الاميرة وهى الاميرة «شيرين» التى وقعت بدورها فى حبه ، بل والتى سبقته فى التعبير عن هذا الحب . ويهرب المحبان من القصر فتقبض عليهما الاميرة «مهمنة» بعد قليل ، وهى التى كانت قد وقعت فى هوى فرهاد دون ان تستطيع ان تفصح عنه ، كما فعلت اختها الاخرى التى استطاعت ان تفصح عن هواها. ولم تامر الامير مهمنة بشنق فرهاد او سجنه مدى الحياة عقابا له ، بل اشترطت عليه ان يقوم لكى يتزوج اختها

بتوصيل المياه العذبة عبر جبل الحديد القريب من مدينتها ليرتوى بها الأهالى بدلا من مياه مدينتهم الفاسدة . قبل فرهاد هذا الشرط رغم صعوبته الجمة التى كان يدركها جيدا ، لا لشيء الا ليفوز بحبيبته «شيرين» . ويؤكد ناظم حكمت الجانب الذاتى عند فرهاد فى قبوله هذا الشرط عندما واجهته الاميرة مهمنة به ، وكان صياح الأهالى الذين يبكون موتاهم يصل من خارج القصر أثناء محاكمتها لفرهاد بعد القبض عليه ، فتقول له: «انك أنت أيضاً لا تكترث بالناس الذين يبكون موتاهم.. انك الآن لا تفكر فى شيء غير شيرين. سوف نعطيك شيرين يا أستاذ فرهاد . هل أنت مستعد لأخذها ؟ .. هل تقبل شرطنا . » (ص ١٤٣/١٤٤) . ولكن مرور عشر سنوات على فرهاد وهو يعمل فى نقب الجبل لا تمر دون اثر فسيولوجى وسيكولوجى ، فقد تصلب عوده وقد تضخمت عضلاته كما يتضح خلال المسرحية ، كذلك يبدأ حب شيرين يختلط بحب الحياة كلها ، بحب الجماد وما يحيط به فى الجبل من نبات وحيوان ، بحب أهالى المدينة الذين يأتون لمشاهدة البطل الذى سيوصل المياه العذبة الى مدينتهم ، ولذلك نراه يقول مخاطبا كوكب الزهرة الذى يذكره بطول المدة التى لم ير فيها شيرين لا لم أنسها ولكنه شيء آخر .. لا صلة له بالنسيان او عدم النسيان كيف كان شكل عينيها وحاجبيها وأنفها .. لا أعرف .. اننى اجهد ذاكرتى فلا أستطيع .. لا أعرف . ان وجهها فى ذاكرتى ضوء ابيض .. كضيائك .. بعيد ابيض .. لا ليس مثله فحسب .. هل تفهم .. ليس كالخيال .. ولا حتى كالرؤيا .. انه شيء دافىء حيوى الى حد لا يحتمل ، متموج قريب ، اقرب الى من جسدى . ثم انه فى كل مكان ، فيك ، في شجرة الدلب ، على المعول ، فى صرت الرياح ، فى وجوه القادمين الى هنا لرؤيتى » . (ص/١٥٦) وهذا البعد الجديد فى شخصية فرهاد يتطور ليبلغ زروته عند نهاية المسرحية ، اذ تحضر اليه شيرين تقفز فرحا بعد مرور السنوات العشر وهى تحمل له شرطا ثانيا ، وهو موافقة الأميرة مهمنة على زواجها اذا وافق هو على ترك العمل فى الجبل ، والعودة معها الى القصر ، ولكن فرهاد يرفض ترك العمل قبل أن يتم ، ويقول لها : « هل نستطيع أن نكون نحن الاثنين سعداء ونحن جالسين في جوسقك نشرب مياه عين جبل الحديد فى قوارير من فضة بينما يتساقط الناس كالذباب ويموتون ؟ يجب أن تتدفق هذه المياه الى المدينة من السبل الرخامية .. وسوف تتدفق .. بقيت صخرة واحدة .. ولسوف انقبها .. » وعندما ترد عليه بانه يحب المدينة اكثر منها يقول لها : « الست من المدينة ؟ » (ص/١٧١) دون أن ينفى ما ذهبت اليه . وبالاضافة الى هذا التطور الهادىء فى شخصية فرهاد ، حرص ناظم حكمت أن يوضح ان هذا التطور لم يتم فى فراغ ، بل انه نشا ونما خلال سنوات العمل ، وخلال التفاف اهالى المدينة حوله باعتباره البطل الذى سينقذهم بعمله من شرب مياه مدينتهم الفاسدة ، وتوصيل المياه العذبة اليها . اذ كان الأهالى يفدون اليه من المدينة جماعة تلو اخرى ليشاهدوه وليشدوا من ازره . ونقرأ فى أوائل الفصل الثالث والأخير أن امرأة تحمل طفلها الرضيع جاءت به مع زوجها ليشاهد فرهاد البطل ليصبح بطلا مثله ، فنراها ترد على زوجها الذى يعاتبها على تحميل الطفل مشقة احضاره الى الجبل - لبعد المسافة بينه وبين المدينة - فتقول « لا يتم شيء دون مشقة . فليتعود منذ الآن .. وهل تحملت تعبا قليلا عندما ولدته .. سوف أريه وجه فرهاد ». (ص/١٤٩) ولم يكن التفاف أهالى المدينة حول فرهاد عملا معنويا ساذجا يحمل فى طياته معنى تقديس الجماعات للبطل والبطولة ، بل كان ارتباطا عضويا عمليا بين الجماعة وبطلها عندما لمست هذه الجماعة وفاء البطل لها ، وصدقه وتفانيه في خدمتها. وقد شعر فرهاد بمساندة الأهالى له، وبترجمتهم لهذه المساندة فى مشروع عملى أخبره به والده عندما زاره لأول مرة بعد عشر سنوات ، - وكان والده قد قاطعه غاضبا لأنه ترك فنه فى سبيل حبه - فقال له : « أتظن وانت تنقب الجبل لتوصيل المياه للناس ، تظن أنهم سيظلون مكتوفى الأيدى لا يصنعون شيئا ؟ لقد اتفقت جمعيات النقاشين والحجارين والنحاسين وسوف تقيم اربعا وعشرين سبيلا فى المدينة » (ص ١٦١/١٦٢) .

وقد أوصل ناظم حكمت الترابط العضوى بين البطل وجماهيره الى قمته فى نهاية المسرحية ، اذ تنسدل الستار للمرة الأخيرة على صورة مجسمة لهذا الترابط تصحبها سيموفونية رائعة تتآلف فى تداخل جميل من اصوات التشجيع لفرهاد ، ومن اصداء ضربات معوله - الذى يزن مائة رطل - فوق صخور الجبل . فبعد أن يفرغ فرهاد من استقبال زائريه يحمل معوله الى داخل الكهف الذى حفره في الجبل ويبدأ فى نقب الصخور ، وهنا تتعالى الأصوات فى جرس موسيقى ينبض بالحركة والحياة وكأنها رجع الصدى لضربات معول فرهاد ، الذى يشق طريق الحياة امام اهالى المدينة بين صخور الجبل الصماء ، فنقرأ قول الناس : « اضرب يا أستاذ فرهاد ، وأسرعى يا مياه جبل الحديد أسرعى ، واملئى آنيتنا املئى .. اضرب يا معول فرهاد .. اضرب » . (ص /١٧٣) .

وكما أن شخصية البطل لم تتطور فى فراغ ، فانها أيضا لم تنشأ من العدم ، أو بمعنى آخر كما أن الاحداث هى التى عملت على تطوير شخصية فرهاد ، فان هذه الشخصية كانت تحمل بعض الملامح الذاتية التى ازدهرت ونمت خلال تفاعلها مع الاحداث ، فالثقة بالنفس والاعتزاز بالعمل والفن كما اتضح عندما رد على شيرين بقوله : «كنت تصبحين لى (لو كانت فقيرة مثله) تماما .. مع انك انت الآن اميرة وأنا نقاش .. لا تسيئى فهمى .. اننى لا اغض من نفسى عندما أقول اننى نقاش .. ولا أتنازل عن صنعتى فى مقابل سلطنة الهند » . (ص /١١٢) وأيضا ، فهذه الشخصية التى تحمل بذور قوتها لم تستسغ الأسلوب السهل الملتوى الذى وصلت عن طريقه الى المحبوبة ، وكانت شيرين قد دبرت مقابلته فى حجرتها فى القصر قبل هربهما - مع المربية وابنها « شريف » عن طريق السلم الخلفى أثناء الليل ، لذلك فهو يقول لها أثناء حوارهما في

الحجرة « الوصول اليك هو الوصول الى الدنيا ، رؤيتى لوجهك ، وسماعى لصوتك ، لمس لك .. كل هذا يعنى اننى ارى وجه الدنيا واسمع صوتها والمسها بيدى .. ولكن شريف والمربية والسلم السرى .. لا أستطيع أن أنسى اننى لم اضح فى سبيلك بشىء، لم أضح بحريتى ولا بنفسى. لا أستطيع أن أنسى الظلام والسهولة الخبيثة .. تصورى يا شيرين انه لم يطلب منى اى شيء للوصول اليك . » (ص/١٠٩) .

ويتبع ناظم حكمت نفس المنهج فى تطوير شخصية شيرين ، فهى فتاة غنيه جميلة ، تقع في حب فرهاد فتعمل على لفت نظره اليها حتى يقع فى حبها بدوره ، فتدعوه الى أن يهربا معا ليعيشا معا خارج القصر ، ثم يقبض عليهما وتشترط الاميرة عليه أن يعمل بثقب الجبل فتنتظره شيرين عشرة سنوات حتى تضع أختها الشرط الثانى ، فتذهب اليه وكلها امل في عودته معها الى القصر ليتزوجها فيرفض فرهارد . وهنا تسمو شيرين بحبها ، وترتفع الى مستوى الموقف الذى فرض عليها ، فتختاد موقف الانتظار مدة آخرى حتى ينتهى فرهارد من عمله ، فتقول له « لقد اظهر كل واحد نفسه فى هذه القصة فى صورة ما .. وكان لى الانتظار ، ساعرف كيف انتظر كزوجة سجين ، كام جندى، كن بخير يا حبيبى لا تات ..ابق حيث انت » . (ص/١٧٢) ولا تصل شيرين الى هذا الموقف البطولى فجاة ، فقد نما خلال حوار طويل مع فرهاد أثناء زيارتها له فى الجبل، تشكو فيه ضعفها الأنثوى وهى تلح عليه فى العودة معها فتقول « انا لست بطلة ، انا أمراة مسكينة ، تريد أن تتصل برجلها الذى انتظرته عشر سنين .. انا أمراة تعسة .. » (ص/١٧٠) .

وقد بلغ ناظم حكمت قمة التصوير الفنى عندما رسم شخصية الاميرة « مهمنه » ، فقد قبلت أن تضحى بجمال وجهها ـ وهو اعز ما تملكه المراة اذا كان جميلا ـ ثمنا لشفاء اختها الصغرى شيرين ، ثم وقعت فى حب فرهاد دون ان تعرف كيف تعبر عن ذلك، وسبقتها اليه شيرين دون أن تعرف ما فى قلب اختها الكبرى . وهكذا وقعت « مهمنة» فريسة الصراع بين الايثار والانانية فشكل هذا الصراع يوافقها طوال المسرحية بعد أن تمزقت روحها بين حبها لاختها وحبها لفرهاد ، بين قدرتها كحاكمة وشهوتها كعاشقة ذات جسم شاب لدن .

وتحتاج هذه الشخصية الى وقفة طويلة لا يتسع لها المجال هنا ، كما تحتاج باقى شخصيات المسرحية الىوقفات طويلة لعرض أبعادها ولتوضيح دورها ـ غير المفتعل ـ الذى رسمه ناظم حكمت لها حتى تكتمل الصورة العامة بظلالها لمسرحيته ، غير أنه من الضرورى أن نشير الى تفسير خاص لشخصية بعينها غير التفسير الذى قدمه أكمل الدين احسان وهذه الشخصية هى شخصية « القادم » ـ كما سماها ناظم حكمت ـ وهى شخصية مجهولة تقدمت الى الأميرة مهمنة ـ بناء على اعلانها فى المدينة ـ لتصف لها دواء أختها المريضة شيرين ، فقد وصفه أكمل الدين بأنه « يمثل قدرا خفيا يلمع فى أفق المسرحية ثم لا يلبث أن يختفى » ، كما قال عنه « فلم يظهر الا كالقدر الذى يجرى الاحداث على نسق عجيب لا يعرف منتهاه من مبدئه ولا نتيجته من مقدمته » (ص/٤٣) ولكننا نرى انه ليس قدرا ميتافيزيقيا ، ولكنه تجسيد حى للافكار والمبادىء التى وضعها كشروط لشفاء الاميرة شيرين ، فهو يرفض الاموال الجمة التى تعرضها أختها الاميرة مهمنة على أهالى المدينة لمن يقدم الدواء ، لان بذل الاموال لا يمثل التضحية الحقيقية بالنسبة للامبرة الحاكمة ذات الثروة الطائلة، كما يرفض موتها فى سبيل شفاء أختها لان ذلك قد يتم دون الم ، بل يطالبها بالقليل النادر ـ لديها ـ حتى تكون تضحيتها حقيقية ، فالامنية الصادقة ـ شفاء أختها ـ لا تتحقق الا بالبذل الغالى والتضحية المصحوبة بالألم ، فيقول « ستضحين بجمالك كى تعيش أختك » (ص/٦٩) ، وقبلت الاميرة ذلك فحق لاختها أن تعيش . وهذا «القادم» او هذا التجسيد للمبادىء فى الحقيقة هو الذى رسم الخطوط الرئيسية التى دارت حولها أحداث المسرحية .

وأخيرا لابد من التنوية بالجهد الكبير المتقن الذى بذله أكمل الدين احسان فى ترجمة النص المسرحى من التركية الى العربية ، فقد جاءت الترجمة سلسلة شاعرية الى درجة كبيرة. ولا غرابة أن يتحقق ذلك على يد صديقنا أكمل الدين ، فهو أحد القلائل فى مصر الذين يتقنون اللغتين التركية والعربية اتقانا بالغا . وما اشد احتياج ثقافتنا المعاصرة الى المتخصصين الذين يجمعون بين الثقافة العربية والثقافات الاجنبية على هذا النحو من التمكن والاتقان ، لاثراء حركتنا الثقافية وابقائها على اتصال دائم بالحركة العالمية للثقافة .

من ألف سنة على الطريق

تاليف : نيكولاى كوتساريف
تقديم : عبد الرحمن الخميسى
القاهرة ١٩٦٩

بقلم : ابراهيم محمد الفحام

صدر اخيرا عن « دار الهنا للطباعة » كتاب عنوانه (من الف سنة) على الطريق) ضمن مجموعة (صور انسانية). والكتاب من تاليف المستشرق الروسى الدكتور نيكولاى كوتساريف ، وتقديم عبد الرحمن الخميسى .

وقد استعرض المؤلف فى هذا الكتاب بعض الأحداث التاريخية ، والدراسات العلمية والأدبية ، التى تثبت عراقة الروابط بين الشعوب العربية والسوفيتية . وتمتد هذه الأحداث والدراسات عبر عشرة قرون تبدأ من زيارة الرحالة العربى أحمد بن عباس المعروف بابن فضلان لبعض أنحاء روسيا فى القرن العاشر ، حتى اقامة النصب التذكارى الذى يرمز للصداقة السوفيتية باسوان ، فى القرن العشرين .

وبرغم اننا لا نجد على غلاف الكتاب ، ولا فى مقدمته ، ما يثبت ان مؤلفه قد كتبه باللغة العربية وانه ترجم عن اللغة الروسية أو غيرها . فان الأسلوب المصرى الذى تطلعنا به عباراته – وهو اسلوب يختلف من اساليب المستشرقين ، بل وعن بعض الأساليب العربية الأخرى – يحملنا على ترجيح انه ترجم ، وان لم يذكر اسم مترجمه .

ومما يزيدنا ميلا الى هذا الترجيح ، ان كثيرا من النصوص الواردة بالكتاب والمنسوبة الى بعض العلماء والكتاب العرب مثل ابن بطوطه (ص ٢٩) وابن الريحانى (٨١) وميخائيل نعيمة (ص ٨٢) لا تطابق ما بين أيدينا من نصوصها العربية .

بل لقد امتد هذا الاختلاف – وهذا اسوأ ما فى الأمر – حتى شمل أسماء الأعلام العربية ، سواء فى ذلك اسماء الأشخاص واسماء البلدان ، وكان يمكن أن يعد ذلك من قبيل الأخطاء المطبعية ، لولا تعدد ، تلك الأخطاء احيانا بالنسبة للعلم الواحد ، كالاصرار على كتابة اسم (ابى دلف) (ابى دولاف) ثمانى مرات ، وكتابة اسم (غد امس) جاداميس ست مرات . وهكذا .

وسنحاول فى السطور الآتية ، تصحيح بعض هذه الأخطاء – على سبيل المثال لا الحصر – مع التعرض لبعض الاخطاء الموضوعية ، التى قد تنسب الى المؤلف ، أو الى سوء الترجمة .

اسماء الأشخاص :

ابو دولاف :

ورد اسمه هكذا فى ص ٩ وغيرها . وقد تحدث المؤلف عن رحلاته الى الصين والهند ، وبعض البلدان التى تتبع الآن الاتحاد السوفيتى .

وصحة هذا الاسم (أبو دلف) بضم الدال وفتح اللام) وهو الشاعر الرحالة ابو دلف مسعر بن المهلهل الينبوعى الخزرجى المتوفى سنة ١٠٠٠ م .

ومن العجيب حقا ان المؤلف – او المترجم – قد نعت نصر الدين الثانى بن أحمد الذى قام ابو دلف برحلته فى عهده (بالخليفة) (ص ٢٦) ، مع انه لم يكن سوى احد حكام الأسرة السامانية التى كانت تحكم ماوراء النهر ، باسم الخلفاء العباسيين .

عبد الله كلزى :

ورد اسمه هكذا فى ص ٩ وغيرها . وقد ذكر المؤلف انه كن أحد العلماء السوريين الذين قاموا بالتدريس فى جامعة بطرسبرج .

وصحة هذا الاسم (عبد الله قلزى) . وقد ظل فترة ما يعاون العالم اللبنانى أنطون خشاب فى تدريس اللغة العربية فى تلك الجامعة . ثم توفى سنة ١٩١٢ وتوفى أنطون خشاب سنة ١٩١٩ .

محمد بن جزيد :

ورد اسمه هكذا فى ص ٢٩ . وقد ذكر المؤلف أن ابن بطوطة أملى عليه مشاهداته فى البلدان التى زارها ، ومنها ما يتبع روسيا .

وصحة هذا الاسم محمد بن جزى (بضم الجيم وفتح الزاى وتشديد الياء) وهو محمد بن محمد بن جزى الكلبى. وقد ولد ابن جزى فى غرناطة وشغل منصب الكاتب لدى السلطان ابى الحجاج يوسف من بنى نصر بالاندلس ، ثم شغل ذلك المنصب لدى السلطان ابى عنان من بنى مرين بالمغرب ، ثم توفى سنة ١٣٥٦ م بعد أشهر قلائل من اتمام تدوين رحلة ابن بطوطة .

باقل :

ورد اسمه هكذا فى ص ٣٣ وغيرها . وقد جاء بالكتاب أنه صحب اباه مكاريوس ابن الزعيم الحلبى الانطاكى ، فى زيارته لروسيا ، فى القرن السابع عشر ، وسجل مشاهداته فيها .

وصحة هذا الاسم (بولص) . وقد تولى منصب كبير شمامسة الكنيسة الأنطاكية سنة ١٦٤٨ وتوفى سنة ١٦٨٩.

رزق الله حسونة :

ورد اسمه هكذا فى ص ٥٤ . وقد جاء بالكتاب انه مواطن من حلب قدم روسيا حيث ترجم بعض اساطير كريلوف الشعرية الى اللغة العربية ، واصدر كتابا بعنوان (انفاس) تحدث فيه عن رحلته عبر روسيا وغابات القوقاز التى كان يحبها .

وصحة هذا الاسم (رزق الله حسون) . وهو رزق الله ابن نعمة الله حسون الحلبى . وكان شاعرا وخطاطا وصحفيا

ورحالة . كما كان له نشاط وطني ، معاد للدولة العثمانية. وقد نظم عدة قصائد عبر بها عن انطباعاته أثناء اقامته وتجواله في البلاد الروسية ، وقد ضمنها كتابا اسماه (النفثات) لا (الأنفاس) كما جاء بالكتاب . وله مؤلفات اخرى لا يناسب ذكرها هذا المقام . وقد توفي سنة ١٨٨٠.

دهشوري :

ورد اسمه هكذا في ص ٥٨ باعتباره احد المهندسين المصريين اللذين وفدا على مدينة بطرسبرج لدراسة التعدين في سنة ١٨٤٥ .

وصحة هذا الاسم (الدهشوري) . وهو المهندس محمد بيومي المصري الدهشوري الذي تولى التدريس في مدرسة المهندسخانة ببولاق في عهد محمد علي ، وترجم عدة كتب رياضية عن الفرنسية ، وقد توفي بالخرطوم في سنة ١٨٥٢ .

خليل بيداس :

ورد اسمه هكذا في ص ٧٣ . وقد ذكر ضمن الكتاب العرب الذين اهتموا بأعمال جوجول ، كما ذكر أنه من حيفا .

وصحة هذا الاسم (خليل بيدس) . وهو خليل ابراهيم بيدس . وقد ولد بمدينة الناصرة بفلسطين نحو سنة ١٨٧٥ وتخرج في المدرسة الروسية بها ، واسم اسرته في الأصل (الصباغ) ، أما (بيدس) فهو لقب اطلق على عمه يوسف ، ثم غلب على اسم الأسرة كلها . وقد ترجم خليل بيدس بعض القصص الروسية مثل (ابنة القبطان) لبوشكلين ، و (اهوال الاستبداد) لتولستوي ، وغيرها . توفي سنة ١٩٤٩ . والسبب في نسبة الكاتب الى حيفا ، انه اصدر بها مجلة (النفائس) في سنة ١٩٠٨ .

سليم كوبعين :

ورد اسمه هكذا في ص ٨٠ كاحد مترجمي مؤلفات ماكسيم جوركي الى اللغة العربية ، ولم يحدد هذه المؤلفات.

وصحة هذا الاسم (سليم قبعين) . وقد اشتهر على الأخص بترجمة اعمال تولستوي مثل (حكم النبي محمد) و (مملكة جهنم والخمر) وانجيل تولستوي وديانته ، ومن ترجماته الأخرى (تاريخ آل رومانوف) الذي جمع موضوعاته من بعض المؤلفات الروسية .

شنفرا :

ورد اسمه هكذا في ٥١ . اذ جاء بالكتاب أن من بين القصص الشرقي التي عنى بنشرها سينكوفسكي « موت شنفرا » .

وصحة هذا الاسم (الشنفرى) بفتح الراء . وهو عمرو بن مالك الأزدي المعروف بالشنفرى ، وهو شاعر جاهلي من فحول الطبقة الثانية ، وكان من فتاك العرب وخلفائهم ، الذين برئت منهم قبائلهم . وكانت قصة مقتله من طرائف الأدب الشعبي الجاهلي . اذ يحكى انه حلف ليقتلن مائة رجل من . بني سلامان ، وبعد ان قتل منهم تسعة وتسعين رجلا ، احتالوا عليه حتى ظفروا به وقتلوه ، ثم القوا جثته في العراء . وحدث ان مر به رجل منهم ، فركل جمجمته شماتة فيه ، فاذا بشظية منها تدخل في رجله فتقتله ، فيبلغ عدد قتلاه مائة .

وقد عنى المستشرق الروسي فران بدراسة قصيدته اللامية، المسماة (بلامية الشنفرى) كما درس (لامية الطغرائي) ونشرت دراسته عنهما مطبعة قازان سنة ١٨١٤ . كما عنى كراتشكوفسكي بدراسته لامية الشنفرى أيضا ، مع ترجمتها الى اللغة الروسية ، ونشرت له مجلة المشرق تلك الدراسة في ١٩٢٢ ثم نشر له دراسة اخرى عنها في سنة ١٩٢٤ .

عصام بن منقذ :

ورد اسمه هكذا في ص ٩١ اذ جاء بالكتاب أن كتابه (الوصايا) كان من أول الكتب العربية التي قررت اللجنة الشرقية لدار النشر بالاتحاد السوفيتي ترجمتها في سنة ١٩١٩ .

وصحة هذا الاسم (اسامة بن منقذ) وهو اسامة بن مرشد بن علي بن مقلد بن نصر بن منقذ الكناني الكلبي الشيزري المتوفى سنة ١١٨٨ م وليس بين الكتب التي الفها ما يحمل اسم (الوصايا) . وقد يبدو أن هذا الاسم محرف من (العصا) وهو كتاب له يحمل هذا الاسم . الا ان في الحقيقة أن الكتاب الذي اهتمت بنشره تلك اللجنة ، تناول (ذكريات) اسامة بن منقذ . وقد تم لها ذلك في سنة ١٩٣٠ وهذا هو الاسم الذي اختاره لكتابه (الاعتبار) الذي ضمنه مشاهداته وذكرياته في بعض البلاد العربية .

الواوا :

ورد اسمه هكذا في ص ٩٣ كاحد الشعراء العرب الذين شملتهم دراسات المستشرق كراتشكوفسكي .

وصحة هذا الاسم (الوا واء) . وهو الشاعر محمد ابن احمد الغساني المشهور بالوا واء الدمشقي ، أو ابي الفرج الوا واء المتوفى سنة ٩٩٠ م .

وكانت الوا واء وديوانه موضوع الرسالة التي قدمها كراتشكوفسكي لنيل درجة الماجستير . وقد نشرت له أكثر من دراسة عنه .

ولا نريد ان نترك هذا التعليق دون الاشارة الى اضطراب الجملة التي تضمنت اسم الوا واء ، والتي نسب الى كراتشكوفسكي فيها انه كشف (عن أسرار ابن المعتز معاصر هولاكو ، والمؤرخ كمال الدين ، والشاعر الوا واء وكثيرين غيرهم) .

ويفهم من ذلك أن ابن المعتز بالله العباسي عاش بين سنتي ٨٦١ و ٩٠٩ م . بينما عاش القائد المغولي هولاكو بين سنتي ١٢١٧ و ١٢٦٥ م اما معاصر هولاكو فهو المؤرخ كمال الدين . وهو أبو حفص عمر بن احمد بن هبة الله الحلبي . المعروف (بكمال الدين ابن العديم) قاضي حلب ، الذي لجأ الى مصر عندما هاجم هولاكو موطنه في سنة ١٢٦٠م ثم توفي بعد ذلك بسنتين . وكان من أشهر مؤلفاته (بغية الطلب في تاريخ حلب). وقد تناولت دراسات كراتشكوفسكي بعض مؤلفاته المخطوطة ، التي يوجد بعضها – بخط يده – بمكتبة بطرسبرج .

كما تناولت دراسات كراتشوفسكي (ديوان ابن

المعتز) وبعض مؤلفاته الأخرى مثل (كتاب البديع) و (كتاب الخمر) وبعض المأثورات المنسوبة واليه .

وبذلك تكون صحة تلك الجملة المضطربة ، ان دراسات كراتشكوفسكى (كشف بها عن أسرار ابن المعتز والمؤرخ كمال الدين معاصر هولاكو ، والشاعر الوا واء وكثيرين غيرهم) .

محمود كورد على :

ورد اسمه هكذا فى ص٩٤ باعتباره واحدا من الأصدقاء العرب لكراتشكوفسكى .

وصحة هذا الاسم (محمد كرد على) وهو العالم السورى المعروف ، مؤسس المجمع العلمى العربى بدمشق سنة ١٩١٩ . وله عدة مؤلفات أشهرها (خطط الشام) فى ستة مجلدات . وقد توفى سنة ١٩٥٣ .

عودة فاسيليفا :

ورد اسمها هكذا فى ص ٩٨ وغيرها . وقد ذكرت ضمن تلاميذ كراتشكوفسكى ، الذين اسهموا فى ميادين البحوث الاستشراقية .

وصحة هذا الاسم (كلثوم نصر عودة فاسيليفا) وهى العالمة الروسية ، الفلسطينية الأصل التى شغلت منصب استاذة بجامعة لينتجراد سنة ١٩٢٤ . وقد اهدتها الحكومة الروسية وسام الفخر سنة ١٩٦٢ اعترافا بفضلها على دراسات الأدب العربى .

جرجانى :

ورد اسمه هكذا فى ص ٩٩ كواحد من العلماء العرب الذين عنى المستشرق جرجاس بتدريس تراثهم لتلاميذه .

وصحة هذا الاسم (الجرجانى) . وليس المقصود به - كما قد يفهم من اقتران اسمه فى الكتاب باسماء سيبويه وابن مالك والزمخشرى - وعبد القاهر بن عبدالرحمن بن محمد الجرجانى المتوفى سنة ١٠٧٨ م . احد ائمة اللغة ، وواضع أصول علم البلاغة . بل هو - فى الحقيقة - على بن محمد ابن على المعروف بالشريف الجرجانى المتوفى سنة ١٤١٣م . اذ عنيت مطبعة قازان بنشر عدة مؤلفات له ، منها (شرح السراجية) .

جانتوس :

ورد اسمه هكذا فى ص ٨٣ وغيرها .

وصحة هذا الاسم (غنطوس) . وهو اسم التحبب (الدلع) الذى اطلقه ميخائيل نعيمة على المستشرق الروسى اغناطيوس كراتشكوفسكى فى رسالة ارسلها اليه فى شهر مايو سنة ١٩٣٥ .

وهذا الاسم وان لم يكن عربى الأصل ، الا انه ورد فى هذه الرسالة العربية ، بهذه الصيغة العربية الشائعة بين العرب المسيحيين ، الذين يتسمون بهذا الاسم . وقد ورد الجزء الذى يتضمن هذا الاسم من رسالة ميخائيل نعيمة فى كتاب كراتشكوفسكى (مع المخطوطات العربية) ص ١٢٧ .

ومن الملاحظ ان اسم كراتشكوفسكى ورد فى الكتاب موضوع نقدنا هذا بصيغ مختلفة وهى (ى.ى.كراتشكوفسكى ص.٦ ، و (اجناتى كراتشكوفسكى) ص ٥٧ و (ايجناتى كراتشكوفسكى) ص ٩٢ و (ا . يو . كراتشكوفسكى) ص ٩٦ .

وصحة الاسم كاملا (اغناطيوس جوليانوفتش - أو يو ليانوفتش - كراتشكوفسكى) وكان يختصر اسمه الأول الى (اغناطى) فى كتاباته العربية .

أسماء البلدان :

كيلوا :

ذكر اسمها هكذا فى ص ٣٠ ضمن البلدان التى زارها ابن بطوطة ، على الشاطىء الشرقى لافريقيا .

وصحة هذا الاسم (كلوا) كما ورد فى كتاب رحلة ابن بطوطة وغيره ، أو (كلوة) كما ورد فى معجم البلدان وغيره . وكان ذلك الثغر مقرا لسلطنة اسلامية ازدهرت بين القرنين الثالث والرابع عشر ، وهو يتبع جمهورية تنزانيا حاليا .

أنطورا :

ذكر اسمها هكذا فى ص ٤٩ ثم ذكرت باسم)أنتورا(فى ص ٥٥ وهى القرية اللبنانية التى تعلم فيها المستشرق سينكوفسكى اللغة العربية على يد الأب المارونى (أنطون عريضة) .

وصحة هذا الاسم (عين طورة) أو (عين طورا) ومعنى الاسم (عين الجبل) .

غوته :

ورد اسمها هكذا فى ص ٥٤ فقد ذكر ان الشاعر السورى (رزق الله حسونة) كان يحب غابات القوقاز كما كان يحب (غوتة) فى سوريا و (شبرا) فى مصر .

وصحة هذا الاسم (الغوطة) وهى ضاحية دمشق المشهورة ببساتينها الفيحاء . وكان العرب يعدونها احدى جنات الأرض الأربع .

طومات :

ورد اسمها هكذا فى ص ٥٨ (مرتين) فقد جاء بالكتاب أن اثنين من المهندسين المصريين كانا يبحثان عن الذهب فى رمال (طومات) وهو احد فروع النيل الأزرق .

وصحة هذا الاسم (التومات) وهى فى الحقيقة قرية تقع على الشاطىء الشرقى لنهر عطبرة ، جنوبى التقاء احد فروعه - وهو بحر استيت - به . وكانت تلك القرية تقع فى المنطقة التى تقيم بها قبائل (الضباينة) فى ظل الحكم المصرى .

جاداميس :

ورد اسمها هكذا فى ص ٦٢ وغيرها . اذ ذكر أن الطبيب الروسى الكسندر ايليسييف التقى فيها بمواطن جزائرى يدعى ابن صلاح سنة ١٨٨٥ .

وصحة هذا الاسم (غدامس) . وهى قرية تقع عند أقصى حدود ليبيا الغربية مع الجزائر . ويرجع تاريخها الى عصر ماقبل التاريخ ، واسمها القديم (سيداميس) .

اوراجلا :

ورد اسمها هكذا فى ص ٦٤ وغيرها على أنها بلدة صغيرة فى الجزائر ، مر بها فى طريقه الى غدامس سنة ١٨٨٥ .

وصحة هذا الاسم (ورجلة) او (ورجلان) ، وهى بلدة تقع فى صحراء الجزائر ، على طريق القوافل .

طور :

ورد اسمها هكذا فى ص ٦٦ اذ ذكر ان الطبيب الروسى الكسند ايليسييف تعرف فى رحلاته بمرشد بحرى من ابناء (طور) يسمى يونس .

وصحة هذا الاسم (الطور) المعروفة بجنوب شبه جزيرة سيناء .

معرة :

ورد اسمها هكذا فى ص ٧٩ (مرتين) وهى موطن ابى العلاء المعرى .

وكان يحسب ان يكتب اسمها كاملا (معرة النعمان) .

ولا يفوتنا بهذه المناسبة ان ننسى دهشتنا من هـذه الصفة التى اضفاها المترجم على ابى العلاء فى ص ٧٩ و٩٣ وهى صفة (الفقيه) .

ولم نتعرض فى ملاحظاتنا الى الأخطاء التى يغلب ان تكون مطبعية ، كما تغاضينا عن الأخطاء اللغوية برغم كثرتها . مثل (لهذا الكتاب مؤلفين وكتاب كثيرون) ص ٨ و (كان بوشكين يبتسم مبتهجا وهو يكرر لزميلاه) ص ٧٣ و (تراث أبو العلاء) ص ٧٩ و (توطدت صداقة العالمان) ص ٩٣ . و (يتم الباب الثامن والعشرون) ص ٩٧ الى غير ذلك من الأمثلة العديدة .

السوق .. وذاكرتى المشتتة

شعر : حسن توفيق

معذرة ـ صاحبتى ـ ذاكرتى مشتته
فحين يخرج الصباح
من رحم الليل الى الشوارع المسفلته
أكون فى استقباله اختلس الوقت المتاح
ابحث فى شارعنا عن سوق خضروات
مختبرا ذاكرتى
لكننى صاحبتى
اسمع فى شارعنا مختلف اللغات
والسوق لا أراه
السوق لا أراه

* * *

أسمع فى شارعنا الملطخ الجبين
عبارة منمقه
من رجل بدين
ينفض عن بذلته الفاخرة الغبار
مؤكدا : « ستشبعون فى غد وتنعمون
بمولد الفجر الحنون »
وبعدها ينعم بالسيارة المرفرفه
فى ثقة تخترق الشوارع المسفلته

حينئذ تدهمنا الخواطر المباغته
والضحكة المرتجفه

. . . .

يضحك صاحبى الذى اعرفه مهذبا
يقول لى : « يا مرحبا
الشعراء متخمون
فالخضر الطازجة الآن تعيش فى الخيال
ونحن منه مفلسون
فلتعطنا بعض الخيال .. !! »

* * *

فى لحظات الضحكة القصيرة الأجل
لمحت كيس الخضر الذى يهزه صديق
أعرفه مشاكسا
فى لحظات الضحكة القصيرة الأجل
انكشف الأسى العريق
فاستقبل الهواجسا

* * *

معذرة ـ صاحبتى ـ ذاكرتى مشتته
وأنت فى انتظار
وها أنا أخترق الشوارع المسفلته
يخنقنى الغبار ....

تحية
إلى السّلط

شعر: حسين رشيد خريس



يا سلط يا حبيبه
يا من على تلالك المهيبه
تعانق الأرض السماء
يا من على سهولك الخصيبه
قد راح يغزل الضياء
ألوانه القشيبه
يا سلط يا عجيبه

* * *

ربوعك الخضراء جبالك الشماء
رجالك الأباة وعزمك المضاء
ارادة لا تقهر
وأمة تكبر
كانوا هنا فى القاهره
فى قدسنا والناصره
فى المغرب الكبير
فى المشرق المنير
كانوا معا .. كانوا معا
يغالبون الأدمعا
ينهنهون الأضلعا
كنا معا .. كنا معا

* * *

اليك يا مدينة الشموخ والأباء
يا من على ساحاتك الخضيبة الدماء
كنا نصلى كلنا .. معا .. معا
ونشرع الأيدى معا والمدفعا
لن يرجعا . سلاحنا لن يوضعا
الا على بوابة القدس الشريف مشرعا
وهاتفا . مرددا . فلتدخلوا معا . معا
أو تسقطوا .. معا .. معا
لن نرجعا .. لن نرجعا
سندخل القدس معا .. معا .. معا



حول ديوان « مدينة ٠٠ بلا جدران »

فى جريدة زا أوبزرفر رفيو » الصادرة فى ١٤ سبتمبر كتب الناقد جون جروس مقالة عنوانها « فى بلاد اودن » بمناسبة صدور ديوان جديد عنوانه « مدينة بلا جدران » للشاعر الانجليزى المولد الامريكى الجنسية ويستان هيو اودن: والديوان صادر عن دار فيبر آند فيبر للنشر بلندن ، ويقول جون جروس ان صدور هذا الديوان حدث ادبى كبير ٠ حقا ان ظهور ديوان جديد لاودن لم يعد يثير نفس الانفعال الذى كان يثيره منذ عشرين او ثلاثين سنة ، اذ يلوح ان احدى مزاياه الشعرية قد اختفت ، مع تقدمه فى السن ، من عمله الى الأبد : فنحن لا نجد فى هذا الديوان ما كان يتسم به قديما من غرابة تطارد خيال القارىء ومن حتمية وقدرة على الايجاز ، ان قصائده المتاخرة هى ، فى اغلب الأحيان ، نتاج للوهم أكثر مما هى نتاج للخيال ، وذلك بالمعنى الذى أضفاه كولردج على هاتين الكلمتين ، وقليلة الان هى أبياته التى تجعل جلد المرء يقشعر اذ يقراها .

ومع ذلك فقد وطن المعجبون به أنفسهم على تقبل هذه الخسارة ، وركزوا اهتمامهم على خصائصه التى مازالت تجعله شخصية آسرة ، كفطنته ، وتمدينه واتساع مداه الثقافى ومكره اللفظى الذى لم يعتوره نقص ٠ ان اودن فى مرحلته الأخيرة لا يرقى الى مقام اودن فى مرحلته الباكرة او الوسطى ، ولكن هذه المرحلة الأخيرة فى حد ذاتها تمثل انجازا مرموقا ٠

وعلى خلاف ديوان اودن الأخير ، وعنوانه « حول البيت » ، يفتقر هذا الديوان الجديد الى أى شىء يمكن وصفه بانه خيط موحد ، وان كان تاثيره الكلى أعظم ان عاداته المميزه العذبة قد صارت أقل وضوحا ، ولكن استبصاراته الخلقية غدت أعظم حدة ، ولئن كانت هناك نغمة تغلب على الديوان فهى نغمة رثاء هادىء : ذلك ان الشاعر اذ يدخل عقده السابع يغدو احد وعيا بالخسائر ، والأصول ، والمفارقات التاريخية ، واشباح اسلافه ، وبعض هذه الاشباح مغرق فى بريطانيته . غير انه يظل محتفظا بيقظته ، وحسه الساخر بدوره كمحارب قديم فى ميدان الشعر ٠ وليس هناك مايدل على ان طاقته قد دب اليها الوهن ، أو ان حب استطلاعه قد أصابه تبلد ، فآخر قصيدة فى ديوانه عنوانها « مفتتح فى الستين » ، وانها لمكتوبة بحماس يبرر ادعاءه المضمر بانه مازال بمقدوره ان يشق طرقا جديدة وهو فى الستين ٠

وفى قصيدته التى يحمل الديوان اسمها ، قصيدة « مدينة بلا جدران » تتسم الكتابة بحدة قاطعة ٠ فالشاعر اذ يناجى نفسه فى الهزيع الاخير من الليل ، يسجل نفوره الجاف من حضارة الجماهير وذلك من خلال سلسلة من الاستعارات اللامعة المطولة ، نصفها منذر بالشؤم والنصف الآخر تهكمى ٠ ونهاية القصيدة غير قاطعة : فان صوتا داخليا ثانيا يؤنبه ويحثه على ان يهجر مراثيه للحضارة ، هذه التى تذكرنا بمراثى النبى ارمياء ، وثمة صوت داخل ثالث يقطع المناقشة بتامله ان كل انسان يصيبه الحبوط ليلا ، خليق بان ترتفع حالته المعنوية عند الافطار ، وعلى حين يومىء هذا الى طبيعة أودن الطيبة ، وافتقاره الى الاعتقاد بانه هو وحده المصيب ، فانه يعكس ايضا ميله الى الانحناء برشاقة ازاء المشاكل ، بدلا من ان يتابعها حتى النهاية ٠ غير انه على الرغم من أن ابياته الختامية تاتى بمثابة انحدار عن الذروة فانها لا تفسد هذه القصيدة الجميلة ٠

وفى غير هذه القصيدة يلفت نظر القارىء تعدد جوانبه كالمعتاد ، واليسر الذى يتمكن به من السيطرة على الأشكال والأساليب الجديدة ٠ ففى هذا الديوان القصير نسبيا ، يستخدم اثنتى عشرة طريقة مختلفة ، ويستدعى حشدا من الأصداء ٠

***

عزيزى برتراند رسل

وفى جريدة « زا اوبزرفر رفيو » الصادرة فى ٢١ سبتمبر ، نجد مقالة لمالكولم مجريدج عنوانها « استاذ القلوب الوحيدة » ، كتبها بمناسبة صدور كتاب عنوانه « عزيزى برتراند رسل » قدم له وحرره بارى فينبرج ورونالدكاسريلز ٠ وهذا الكتاب الصادر عن دار آلن آند انوين » للنشر يحوى مجموعة من الرسائل التى يتلقاها برتراند رسل يوميا من الجمهور وردوده عليها ٠ ويقول مجريدج ان فكرة اصدار هذا الكتاب فكرة ممتازة ، فعلى الرغم من أن رسل كان فى الفترة الممتدة من ١٩٥٠ الى ١٩٦٨ مشغولا فى المحل الأول بحملته ضد استخدام الأسلحة النووية ، فان رسائله تتناول رقعة واسعة من الموضوعات التى صنفها المحرران تحت العناوين الآتية : الدين ـ السلام والسياسة ـ الشباب والشيخوخة ـ الفلسفة ـ نوادر ٠

ان من المزايا الكبرى التى يتمتع بها رسل انه ليس

بالملل قط ، وهو ايضا رحيم وان يكن قادرا احيانا على ان يتسم بغلظة تبعث على الدهشة ، كما انه يتمتع باسلوب نثرى بالغ الجلاء والوضوح الى الحد الذى نجد معه ان ابسط كلمة يكتبها او يقولها تبعث على البهجة حين يقراها المرء او يسمعها ، وكل هذه الصفات تجعل منه نجدة من السماء بالنسبة للحائرين واصحاب القلوب الوحيدة ، حتى انه ليتفوق على من برعوا فى حل مشاكل القارىء فى امريكا الشمالية . ولا ريب فى انه لو اراد ان يشتغل بحل مشاكلهم ، بدلا من ان يشتغل بالرياضيات والفلسفة والأخلاق ، لتفوق على كل الآخرين .

ان رسل فيما يبدو يتناول مراسلاته فى ساعات الصباح ، بين الثامنة والحادية عشرة والنصف ، وهو يتلقى حوالى مائة رسالة فى اليوم ، والحق ان الرسائل التى يتلقاها المرء من اناس لا يعرفهم تكون ذات جاذبية خاصة بها . فهى اشبه بواحدة من تلك المقابلات العارضة التى تتم فى عربة قطار او فى مطار ، والتى نظرا لكونها منبتة الصلة بالماضى ، وغير مؤثرة فى المستقبل ، يمكن ان تكون مبهجة جدا ، كما يمكن بطبيعة الحال ان تكون مملة جدا . وقد عنى محررا كتاب « عزيزى برتراند رسل » باختيار محتوياته ، واختصرا الخطابات المرسلة اليه ، مبقين على الأساسيات وحدها .

ان كل انسان له خبرة بهذا النوع من المراسلات سيعجب بالمجهود الكبير الذى يتجشمه رسل فى تقديم اجابات عادلة ووافية على استفسارات قرائه ، وانه لمن المؤثر ان نجد هذا الرجل الأكبر سنا من اغلبنا ، والأكثر انشغالا من كثيرين منا ، يعنى بان يرد ، بافاضة ، على خطاب وصله من طالب ايطالى فى الثالثة والعشرين ، يدرس العلوم السياسية فى الجامعة ، ويقول فى خطابه : « انى اكون شاكرا جدا لك ، لو تفضلت بان تذكر لى اهم خطوط فكرك السياسى » .

ويقول مجريدج انه يشعر بالخجل اذ يذكر انه عندما يتلقى أسئلة من هذا النوع (وهى فى حالته تكون أسئلة عن الحياة الأخرى او عن مشكلة الألم ، أكثر مما تكون عن السياسة) فانه يجنح الى ان يتخلص منها بجملة بارعة ، او يحيل السائل الى ماكتبه عن الموضوع فى بعض كتبه او مقالاته ، اما رسل فيلبى طلب الشاب ، ويكتب له ان اهم خطوط فكره السياسى هى كما يلى : « أكبر قدر من التشجيع للفكر المستقل ... الأشياء الخلاقة المفيدة للنوع الانسانى ... متابعة المعرفة دون القاء بال لحساسيات السلطة ... درجة من التنظيم لا تتعدى ماهو لازم لجعل الحياة ممكنة .. عدم اداء اى عمل لا يستمد منه المرء رضاء خلاقا ... تقدير تنوع الثقافات .. ضرورة اقامة نظام عالمى ... المجتمعات المفتوحة .. والحرية السياسية والثقافية » .

***

جان كوكتو

وعلى نفس الصفحة من جريدة « الأوبزرفر » نجد مقالة لجون ويتمان عنوانها « جان كل المهن » وهى مراجعة لكتاب عن حياة الأديب الفرنسى جان كوكتو ، من تاليف فردريك براون . وقد صدر الكتاب عن دار لونجمانز . يقول جون ويتمان ان فى هذا الكتاب اقصوصة ممتعة مؤداها انه بينما كان الناقد الفرنسى بونار فاى يؤلف كتابه المسمى « بانوراما الأدب الفرنسى المعاصر » زاره كوكتو ، وقال له فى اثناء الزيارة : « برنار ، قل عنى فى كتابك كل ما تريده ، فهذا لا يهمنى ، ولكنى اصر على شىء واحد فقط ، هو ان تذكر فى صددى كلمة « العبقرية » ، فهذا اهم شىء ، وانت تفهمنى » .

وفى ذلك الوقت ، لم يستطع فاى ان يحمل نفسه على استخدام هذه الكلمة التى كان يطمح اليها كوكتو ، وقد اعترض كوكتو بشدة على ان الناقد وضعه على نفس المستوى مع لوى اراجون وجان جيرودو .

يقول ويتمان : ان عبارة « لست آبه لما تقوله عنى ، ولكن ادعنى عبقريا » تثير الآن الابتسام ، وقد يذهب بعض الناس الى ان كوكتو كان سعيد الحظ اساسا ، اذ قارنه فاى بمعاصريه اللذين ذكرناهما . ولكنى اعترف بان رايى فيه قد ارتفع مع مضى السنين ، على حين ان رايى فى اراجون وجيرودو ، قد ظل يهبط ، على نحو مطرد ، وربما كان تفسير ذلك ان فى عمل كوكتو ، فى نهاية المطاف وبعد ان ننحى جانبا حماقته وبهرجه ، لمسة بل لمسات من العبقرية . والأمر كما قال احد النقاد هو ان ثمة مزيفين زائفين ، ومزيفين ذوى اصالة . ولئن كان كوكتو مزيفا ، فقد كان مزيفا على مستوى عال الى الحد الذى انجز معه شيئا ، ومهما يكن من امر ، فان له كتابا او كتابين لهما من فرصة البقاء على الزمن ما لأعمال اندريه جيد ، وان يكن هذا الأخير قد عده ادنى مرتبة منه ، وشهر به فى روايته المسماة « مزيفو النقود » واصفا اياه بانه ذبابة تحط على الروث فى حقل الأدب .

ان كتاب فردريك براون عن كوكتو جدير بالقراءة، وربما كان أكثر الكتب الصادرة عنه اثارة لجوانبه. ولكنه لا يخلو من عيوب . فنحن نجد ، بادىء ذى بدء ، انه مكتوب بأسلوب غريب ، ربما كان نتيجة لانغماس مؤلفه فى ادب نهاية القرن الماضى ، انظر مثلا الى قوله فى اول صفحة من كتابه ، يصف الممثل الفرنسى ادوارد دى ماكس، الذى كان معروفا بجنسيته المثلية ، والذى جمع حوله طائفة من الشبان ، كان كوكتو احدهم ، وهو بعد فى السابعة عشرة . يقول براون : « تحت كتلة مهوشة من شعر اسود ضارب الى الزرقة ، كان وجهه يتقدم ، على طول انف اقنى، يسقط ـ على نحو غير متوقع ـ على مجرد شق يمثل الفم . ثم يعيد تاكيد نفسه ، فى آخر لحظة ، فى ذقن قوية ، تضاعف حجمها مع تقدمه فى السجن » .

ثم نحن نجد ان براون لا يتخذ اى موقف واضح من موضوعه : اننا نتوقع من الشخص الذى يجشم نفسه مشقة تاليف كتاب عن كوكتو اما ان يعجب به الى الحد

الذى يؤمن معه بانه جدير بان تؤلف عنه الكتب ، او ان يرغب فى دراسته على انه ظاهرة اجتماعية شائقة : انه يمثل ، مثـلا ، المزيف الطليعى المثلى جنسيـا ، مدمن المخدرات ، الذى شق طريقه فى نهـاية المطاف الى قلعة الوقار ، وهى الاكاديمية الفرنسية ، وتتجه شكوكنا الى ان براون الذى لا يوضـح لنـا موقفه من كوكتو قد بدأ يؤلف كتابه عنه ، لأنه كان يبحث عن موضوع للكتابة ، واذ مضى فى العمل بدأ يضيق بجان المسكين وكل اعماله ، وهذا هو ما يجعل كتابه بالغ الاختلاف عن اليزابيث سبيرج وجـان ـ بالك كيم الصادر عـام ١٩٦٨ والذى كان عنوانه « جان كوكتو : الرجـل والمرآة » فبروان ينهى كتابه بما يشبه ان يكون ادانة كاملة لكوكتو ، وتتسم لهجته فى الحديث عنه بالغضب .

***

نظرة جديدة الى فولتير

وتحت عنوان « العقل فى مواجهة القلب » كتب الناقد الانجليزى فيليب توينبى ، فى نفس العدد ، مقالة بمناسبة صدور كتاب عن فولتير من تاليف تيودور بسترمان . ويقول توينبى فى هذه المقالة : انه لمن الممكن ان نصف تاريخ العقل الحديث باكمله بانه تذبذب بين روح فولتير وروح روسو ، ففى فرنسا ، اثناء النصف الثانى من القرن السادس عشر ، كانت دنيوية مونتينى اللاذعة وشكوكيته بمثـابة رد فعـل فولتيرى لعصر من الايمان . وقد ثار باسكال ، واعيا ، على تائر مونتينى ، ولكنها ثورة امتزج فيها الاعجاب والكراهية على نحو يكاد ان يكون متعادلا . واى شىء يمكن ان يكون اقرب الى روح روسو من عبارة باسكال الشهيرة : « ان للقلب اسـبابه التى لا يعرف العقل عنهـا شيئا ! » .

وموقف فولتير من باسكال قريب من ازدواجية مشاعر باسكال نحو مونتينى ، ولكن روسو والرومانتيكيين سرعان ما غمروا عقول الشـباب بعواطف غير فولتيرية . ويبدو ان هـذه العواطف قد جددت نفسها حتى عصرنا هذا ، الا اذا اعتبرنا ان المدرسة الجديدة فى علم اللغويات ، التى يتزعمها بارت وليفى ستراوس ، انما هى ردة متاخرة الى ذلك الاتجـاه الصلب الذهن المناهض للرومانتيكية والذى يعد فولتير رمزه الأبدى .

وقد كان التاريخ العقلى لانجلترا فى العصر الحديث مختلفا تماما عن مثيله فى فرنسا ، رغم انه من اليسير ان نتبين فيه تذبذبات مشابهة . فالمثالية الرومانتيكية فى القرن التاسع عشر قد حاربها اعنف المحاربة ، فى السـنوات الباكرة من هذا القرن ، رجال متباينون تباين برتراند رسل و ت .س. اليوت والمدارس الفلسفية التالية ، مثل الوضعية المنطقية ومدرسة التحليل اللغوى ، فولتيرية النزعة ، على نحو ما يهوى المرء ، ولكن من المؤكد ان حركات الطلبة فى انجلترا اليـوم ، اذ تغلى بخليط من النزعة الفوضوية ، والتطرف فى الدين ، والماوية ، انما هى اتجـاه عاطفى روسوى .

ومع ذلك فان للمرء ان يتساءل : كيف كان يكون الحال لو لم يكن لدينا هذان القطبان المتعارضان ؟ وكم كانت تكون حياة الذهن بليدة ، لو اننا كنا جميعا فولتيريين على الدوام ، وكم كانت تكون الحياة باعثة على الغثيان وبلا معنى، لو تمكن جيلنا من الطلاب من احداث ثورة تغلب القلب على العقل الى الأبد !

وبسترمان ، مؤلف الكتاب الذى نعرضه ، يوافقنا على هذا الراى . فالميزة الكبرى لترجمته لحياة فولتير هى انه مخلص لموضوعه ، وهو قادر على ان يرى اغلب اخطـاء فولتير ، وانه ليكتب عنه بود عميق ، ولكن دون ان يتورط فى حماقة العبادة التى تعوزها روح النقد . وهو ايضـا دارس مبرز ، بارع فى تلخيص الأمور ، مما يعنى انه قادر على استخلاص النقاط الجوهرية من بين مواد متشعبة . اذ هل هناك كاتب عظيم كان أضخم انتاجا من فولتير ؟ هاك مثلا حكم بسترمان على فولتير الكاتب المسرحى : « لقد كان ينظر الى القواعد الصارمة التى تحكم صناعة المسرحيات والتى وضعت فى القرن السابع عشر ، على انها غير قابلة للتبدل ، وكان ينظر الى استخدام البحر الاسكندرى على انه قريب جدا من ان يكون كذلك . غير انه لم يكن فى هذين الأمرين ما يلائم اقل الملاءمة عبقرية فولتير الادبية التى تتمثل أساسا فى التعبير الجلى والرشيق عن معتقدات انسانية وخيال واسع الرقعة » .

وهذه القطعة الممتازة من النقد سرعان ما يليها احسن فصل فى الكتاب ، وهو دراسة شائقة حصيفة لموقف فولتير من شكسبير ، وهـو موقف يمتزج فيـه الغيظ والمخالفة والاحتقار الارادى الذى كثيرا ما ينزلق الى اعجاب يابى فولتير بشدة ان يعترف به .

***

فلاديمير نابوكوف

وفى جريدة « زا سكوتسمان » الصادرة فى ٤ اكتوبر كتب روبرت ناى مقالة عن الروائى الروسى المولد فلاديمير نابوكوف ، مؤلف رواية « لوليتا » ، وذلك بمناسبة صدور رواية جديدة له عنوانها « ادا او الحماس : سجل تاريخى لأسرة » . وهذه الرواية الصادرة عن دار « ويدنفيلد آند نيكولسون » كبيرة تقع فى خمسمائة وتسع وثمانين صفحة .

ويقول روبرت ناى : ان الرواية عند نابوكوف اشبه ببيت ملىء بالغرف ، والغرف مليئة باثاث منمق ، والأثاث يتحطم او يختفى اذا انت حاولت الجلوس عليه ، فهو يرسل بك من باب وهمى الى غرفة اخرى ربما كانت فى بيت آخر ، ولكن المنظر الذى تراه من النافذة ، واحد لا يتغير طوال الوقت . ان اعماله حافلة بالألاعيب والشراك ، والمرايا والأصداء ، والجمل التى هى أشباح جمل سبقتها ، والمزح والألعاب ، والأوهام والاشارات . وهو يحشد كل هـذه الأشـياء الى الحد الذى نعـذر معه من يجدونه غير قابل للقـراءة ، لا يلائمهم ، وهـذا أمر يبعث على الأسف ، فنابوكوف ، مهما يكن من أمـره ، واحد من افكه كتاب

عصرنا . والملهاة عنده فن قائم على التعقيد . وكل قصصه بسيطة نسبيا ، ولكن طرائقه فى سردها منمقة الى درجة الالتواء .

خذ موضوع روايته الجديدة « ادا » على سبيل المثال : ان فان ـ ابن البارون فين ـ ينشأ فى ضيعة ريفية يملكها عمه رافيل ، ويضاجع ابنة عمه ، ادا ، الف مرة تقريبا . وتفطن اليهما اختهـا لوسيت ، التى تصـغر ادا سنا ، فيضطران الى اشراكها فى علاقتهما (وقد كانوا جميعا اطفالا حينـذاك) كيلا تفشى سرهما . على ان لوسيت لا تفقـد عذريتها أثناء هذا العبث ، او هى لا تفقدها على يدى فان . وفيما بعد تتزوج ادا صاحب قطعان ماشية من ولاية اريزونا . وحين يموت ، تستانف علاقتها بفان . وتنتحر لوسيت بان ترمى نفسها من على ظهر باخرة ، لأن فان ـ بعد ان كبر ـ ابى ان يضاجعها هى الأخرى .

ليس فى هذه القصة ماهو خارق للعادة . فهى مستمرة ومباشرة : وهى أشبه بمنظر نراه من النافذة . وما ذكرناه هو كل ما يحدث فى الرواية ، وهو حبكتها وهيكلها العظمى ومبرر وجودها . ولا يعالج نابوكوف هذه الأحداث باى قدر من الرقة او العمق السيكولوجى .

ومن المحقق انه يدعى احتقار مثل هذه الدعائم التى يقيم عليها الروائيون اعمالهم ، وبدلا من ذلك يتناول هذه القصة المبتذلة ، التى يبلغ من رداءتها انها تصلح لان تكون من افـلام هوليوود ، فى الفترة التى كان فيهـا همبرت همبرت ـ بطـل رواية « لوليتا » ـ يصطحب لوليتا الى السينما . ويتقدم نابوكوف ، بمكر لا يصدق ، لتعليق ملابسه على مشجب هذه القصة . وملابسه فاخرة ، تتبع طرزا غريبة ، نسيجها اجود من ان يرتدى ، فهو يراكم ثوبا فوق ثوب ، ونعتا فوق صورة ، ومعطفا فوق قناع ، الى الحد الذى يلوح معه انه لا مفر من أن تتصدع القصـة . ولكنها لا تتصدع تماما قط ، وانما يتولد فيها ذلك التوتر الضرورى لكل عمل فنى .

ان نابوكوف هو كاتب الكتاب ، وانه ليحاكى نفسـه محاكاة ساخرة . فموضوعه هو الكتابة، كتابة الكتب وعملية الخلق ، وتكنيكه يقوم على الشعوذة الأدبية . وانه ليذكرنا، فى فانتازيته وتورياته اللفظية ولعبه على الألفاظ ، بالقاص الامريكى ادجار آلان بو .

***

ازرا باوند

وفى جريدة « زا اوبزرفر رفيو » الصادرة فى ٥ اكتوبر كتب الروائى والناقد الانجليزى جون وين مقالة عنـوانها « احجية ازرا باوند » وذلك بمناسبة صدور كتاب جديد عن هذا الشاعر والناقد الأمريكى العظيم ، من تاليف تشارلز نورمان . يقول جون وين : منذ زمن طويل ونحن فى حاجة ماسة الى ترجمة لحياة باوند : فكتاب باتريشيا هاتشنز عنه لا يتناول الا السـنوات التى عاشها الشاعر فى لنـدن ، وطبعة د . د . بيج لرسائله تتوقف عند عام ١٩٤١ . ان ما كنا ننتظره انما هـو كتاب يتتبع منحنى حيـاة باوند المأساوية باكملها ، ويحاول ان يجيب على السؤال الرئيسى الذى تطرحه هذه الحياة .

وهذا السؤال هو بطبيعة الحال : ما الخطا الذى حدث؟ وكيف امكن لفنان ، على مثل هذا القدر من الحساسـية والأصالة ، ان يستحيل الى رجل يمجد فاشية موسولينى ـ ويصرخ بمعاداة السامية من اذاعة ايطاليا ، فى الوقت الذى كان هتلر يعذب فيه اليهود فى اوربا ، دون ان ينسى ان يذكر يهود امريكا بان « الدور عليهم فى المرة القادمة » ؟ ان ف . ر . ليفيز ـ الذى كان واحدا من اول المعجبين بباوند بين النقاد البريطانيين ـ قد قال بصراحة : « ان مراى تدهور باوند انما هو منظر مروع ، لا يجمل باحد ان يدعى انه غير ماهو عليه » . ومن هذه النقطة ، ينبغى ان تبدا اى ترجمة لحياته .

ان تشارلز نورمان لا يدعى شيئا من هذا القبيل . فهو يعلم ان هناك اسئلة كبيرة وعاجلة ، ويحاول ان يجد اجابات عنها . وقد قام بقدر كبير من البحث ، نشكره عليه . ولكن المشكلة هى ، ببساطة ، انه لايكتب بالجودة الكافية لجعل موضـوعه يبرز امامنا بالوانه الطبيعيـة . فشخصية الشاعر لا تدب فيها الحياة على يديه ، وكذلك الشخصيات الشائقة التى تشاركه قصة حياته ، والتى كان فيها ابطال ، واشرار . فنحن نرى الأمر كله من خلال زجاج يكسوه الضباب . ان نورمان ليس ناقدا بما يكفى لأن يمكنه من اشعارنا بقيمة باوند كشاعر ، ولا مؤرخا بما يكفى لأن يمكنه من جعلنا نهتم به كمجرد انسان .

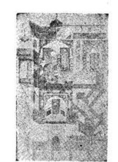
ولئن شاقنا هذا الكتاب ، فانما ذلك ـ بادىء ذى بدء ـ لانه يخبرنا بالكثير من المعلومات والحقائق . ولكن باوند مازال ينتظر السيرة الكلاسيكية التى يستحقها .

يقول جون وين : ومما يتصل اتصالا وثيقا بمسـالة « تدهور » باوند كرجل ، اذا كان التـدهور هو الكلمـة الصحيحة لوصف ماحدث له ، مسالة تدهوره كشاعر . وهنا مرة اخرى لا نجد اجابة سهلة . فانا اتفق مع اولئك النقاد الذين يعتقدون ان خير قصيدة له هى « هيو سلوين موبرلى » (١٩٢٠) ولكنى لا امضى معهم الى حد القول بأن باوند ، بعد فترة طويلة من التدرب ، وجد نفسه اخيرا فى قصيدة « موبرلى » ولكنه سرعان ما فقدها مرة اخرى ، على نحو سريع والى الأبد .. فسلسلة قصائده المسماة «الأناشيد» والتى بداها عام ١٩١٥ ، ولم يتركها حتى عام ١٩٥٩ ، انما هى انجاز عظيم حتى ولو لم تكن نجاحا فنيا ، بلا تحفظات، على نحو ما يريدنا المعجبون بباوند ان نتصور . فالأناشيد تحوى ـ الى جانب تكرارها وغموضها ـ الكثير مما هـو غنائى ، آسر ، جليل ، طروب ، او شائق . ولابد ان يظل باوند شخصية هامة فى نظر من هم مهتمون بامكانيات القصيدة الطويلة ذات المصطلح اللفظى الحديث . فقد بين ان من الممكن كتابة مثل هذه القصيدة وبين الخطوط العـامة التى تستطيع ان تسير عليها .

ماهر شفيق فريد

لوحة الغلاف :

تصوير عبد الفتاح عيد



تصويرة من مخطوط بستان سعدى:

كانت عبقرية التصوير في الاسلام من سمات الفرس وخصائصهم وقد وجد العرب عندهم أيام الفتح الاسلامي تراثا باهرا أمد العبقرية العربية برهافة حضارية وأثرى فن التصوير العربى .

وظل الفن الفارسي منفردا بسحره الخاص متميزا بثرائه اللونى وتعبيره المميز سواء فى تصوير المبانى أو فى رسم الاشخاص والبساتين التى جعلها مسرحا للطيور والحيوان .

ومن أروع ماخلفه التصوير الفارسى تلك الصور المصغرة التى زينت المخطوطات والتى بدأ ظهورها فى ايران والعراق منذ القرن الثالث .

ومن أهم المخطوطات الفارسية كتب التاريخ والتراجم ودواوين الشعراء وخاصة بستان سعدى وديوان حافظ والمنظومات الخمس لنظامى .

وتحفظ دار الكتب المصرية مخطوطا رائعا لبستان سعدى مزينا بمجموعة من الصور التى تعد فى مقدمة ما أبدعته العبقرية الفارسية .

وتمثل لوحة الغلاف صورة من بستان سعدى اجتمع فيها الحس اللونى المتألق وروعة البناء والتكوين وهذا التوازن الاخاذ الذى يتجلى فى الصورة ويضعها فى مصاف رائع الفن .

الغلاف الخلفي :



قافلة من الجمال
من مقامات الحريرى

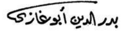
اما لوحة الغلاف الخلفى فهى من روائع مدرسة بغداد التى ينسب اليها كثير مما أبدعه الفنانون المسلمون من صور مصغرة في المخطوطات الاسلامية، وهذه اللوحة تزين المقامة الثانية والثلاثين من مقامات الحريرى ..

وقد كانت المقامات مسرحا للعبقرية العربية التى غمست مراقمها في المنابع الفارسية وخلصت بمزاج خاص تمثل على الاخص فى تصاوير مقامات الحريرى ، وأروعها مخطوط مكتبة باريس الاهلية الذى صوره يحى بن الواسطى سنة ٦٣٤ هجرية.. ويحتوى هذا المخطوط على أكثر من مائة صورة هى وثيقة للحياة الاجتماعية وللعادات فى هذا العصر .

واروع هذه الصور مايمثل الجموع ومنها لوحة الجمال التى تحكى قصة قطيع أهدى الى أبى زيد السروجى بطل المقامات .

فى هذه اللوحة وفقت العبقرية العربية فى تصوير حركة هذا الحيوان فى تجمعاته واضفت عليه تعبيرا حيا آخاذا زاده تنوع اللون وتدرجه قوة وحياة ... وكان للفنان التفات للتفاصيل وتسجيل للسوانح سيطر عليه بملكته التشكيلية كما سيطر الشاعر بملكته الشعرية على رصد التفاصيل والجزئيات فى قدرة فائقة تدل على يقظة فى الحواس .. اما حارسة الجمال فقد صاغها الفنان فى سمت ملائم لها .. لم يضف عليها زيف الرقة والجمال ، وانما كان واقعيا فى تصوير بداوتها كواقعية الفنان الهولندى بيير بروجيل فى التعبير عن فطرة فلاحاته ... أما الوان ردائها فقد اختارها ببراعة نزولا على مقتضيات التشكيل وابرازا لحركتها ووضعها من قافلة الجمال التى تقودها .

ان عبقرية الفنان العربى يحى بن الواسطى التى وجدت فى مقامات الحريرى مسرحا رحبا لها قد تجلت فى لوحاته التى تحتفظها مخطوطة باريس.. وفى مقدمتها هذه اللوحة التى يتمثل فيها لمحة صادقة من العبقرية التصويرية عند العرب .



رقم الايداع بدار الكتب :
١٩٦٩/١٦٣